



पश्चिम की कला—

# यूरोप की चित्रकला

लेखक—

डा० गिराज किशोर अग्रवाल

एम ए, पी-एच डी.



अशोक प्रकाशन मन्दिर

जलीयद (उ० प्र०)

પ્રકાશક :

અસોક પ્રકાશન યાગિંદર  
સરાગ દુબે, અલીગઢ ।

દ્વિતીય નસતરણ

મૂલ્ય—ચોત્ત રૂપયે

મુદ્રક—

રવિ પ્રિટસ,

પ્રીમિયર નગર, અલીગઢ ।

## भूमिका

यूरोपीय चित्रकला के इतिहास पर हिन्दी पुस्तकों के अभाव ने ही प्रस्तुत पुस्तक के प्रणयन की प्रेरणा दी है। विश्व-विद्यालय स्तर पर चित्रकला के अध्ययन-अध्यापन में जो कठिनाइयाँ व्यक्तिगत रूप में अनुभव होती रही हैं उनके समाधान को दृष्टिगत रखते हुए यह पुस्तक लिखी गयी है। आशा है इससे छात्र एवं साधारण पाठक, दोनों वर्गों का ही लाभ होगा।

पुस्तक को सीमित कालेवर देने के हेतु एक निश्चित परिधि में रहकर ही किसी देश, युग तथा कलाकार का परिचय दिया गया है। आधुनिक कला पर पृथक् से एक स्वतन्त्र ग्रन्थ की आवश्यकता है अतः प्रस्तुत पुस्तक में प्रभाववाद से पूर्व तक की यूरोपीय कला का विवेचन ही पाठकों को उपलब्ध होगा। यूरोपीय कला की पृष्ठभूमि में मिस्र की कला की भी पर्याप्त भूमिका रही है, अतः एक अध्याय में मिस्री चित्रकला पर भी विचार किया गया है।

यूरोपीय नामों के उच्चारण में स्वयं यूरोप में ही बहुत भेद दिखायी देता है, फिर भारत में उनके स्वरूप के विषय में तो कुछ कहना ही व्यर्थ है। मैंने जो उच्चारण दिये हैं उनसे पाठकों का पर्याप्त मतभेद हो सकता है अतः हिन्दी नामों के आगे कोष्ठों में अंग्रेजी नाम भी दे दिये गये हैं।

पुस्तक के प्रणयन में प्रयोग की गयी सभी कृतियों के अधिकारियों के प्रति लेखक

—गिराज किशोर अग्रवाल



## विषयानुक्रम

यूरोपीय पाषाण-कालीन चित्रकला	पृष्ठ १
मिस्र की चित्रकला	२८
क्रीट तथा माइसीनिया की कला	४८
शास्त्रीय कला यूनान से रोम तक	५२
आरम्भिक ईसाई तथा बिशेप्टाइन कला	७४
मध्ययुग की कला—	
रोमनस्क शैली	८१
गोथिक शैली	८६
पुनरुत्थान काल की चित्रकला	१०५
बरोक युग की कला-शैलियाँ	१४५
बरोक शैली	१४६
बरोक युग की शास्त्रीयतावादी कला	१५७
यथार्थवाद	१६०
बरोक युग में ब्रिटेन की चित्रकला	१६३
रोकोको चित्रशैली	१६७
बरोक युग के पश्चात्—	
नव-शास्त्रीयतावाद	१७४
स्वच्छन्दतावाद	१७७
ब्रिटिश दृश्य-चित्रण तथा स्वच्छन्दतावाद	१८२
यथार्थवाद	१८७
प्राक्-राफेलवाद	१८८
चित्रसूची	१८२

## यूरोपीय पाषाण-कालीन चित्रकला

कला का आरम्भ मानव जाति के आदि-युगीन इतिहास से जुड़ा हुआ है। प्रागैतिहासिक मनुष्य द्वारा निर्मित कलाकृतियों के अवशेष आज भी विश्व के अनेक भागों में सुरक्षित हैं। आखेटक मानव द्वारा संचित ये शिला-चित्र तत्कालीन कला के उत्कृष्ट उदाहरण हैं।

यूरोप के निवासी अपनी कला-परम्पराओं को प्राचीन यूनान आदि से सम्बन्धित करके पौराणिक आधार देते रहे हैं, अतः उन्हें अपने ही महाद्वीप की प्रागैतिहासिक चित्रकला के साथ अपनी सभ्यता की सगति बिठाने में कठिनाई प्रतीत होती है। इसके विपरीत अफ्रीका, आस्ट्रेलिया आदि महाद्वीपों की सभ्यताओं के साथ वहाँ की प्रागैतिहासिक कला का सम्बन्ध सरलता से बन जाता है। यूरोपीय सभ्यता के परिप्रेक्ष्य में साधारणतः यूरोप की प्रागैतिहासिक चित्रकला का अध्ययन नहीं किया जाता।<sup>1</sup>

प्रागैतिहासिक शिला-चित्रों का अध्ययन वहाँ विचित्र कल्पना एवं आकर्षणमय है वहाँ उसमें अनेक सावधानियों की भी आवश्यकता है। पाषाणयुगीन मानव-सभ्यता के इतिहास का अत्यन्त समृद्ध, यथार्थतापूर्ण एवं रंगीन विवरण ये शिला-चित्र प्रस्तुत करते हैं। वस्तुतः इसी से ये इतने आकर्षक हैं, क्योंकि इनके अतिरिक्त तत्कालीन इतिहास को जानने का एकमात्र रस साधन अस्मात् ही है। अन्य समस्त सामग्री एवं उपकरण समय के विचाल अन्तराल में नष्ट हो चुके हैं। इनके अध्ययन में सावधानी की आवश्यकता इसलिये है कि प्रागैतिहासिक मानव ने इन चित्राकृतियों के माध्यम से वास्तव जगत के प्रति अपनी प्रतिक्रियाओं को व्यक्त किया है अतः उनके विश्लेषण में त्रुटि की सम्भावना बनी रहती है।<sup>2</sup>

“आदिम सस्कृति” शब्द का अर्थ भी स्पष्ट जान लेना चाहिये। एक ओर इस शब्द का प्रयोग प्रागैतिहासिक आदिम सस्कृति के हेतु किया जाता है जो बहुत सशक्त, जीवन्त और विकासमान थी। दूसरी ओर यह शब्द उन अनेक आदिम सस्कृतियों के हेतु प्रचलित है जो आज भी जीवित है। ये प्रायः निर्जीव हो चली हैं और इनका विकास रुक गया है तथा ये लुप्त की ओर बढ़ रही हैं। ये बहुत अधिक सीमित और संकुचित भी हो गई हैं। इनका आज की सभ्यताओं पर कोई प्रभाव नहीं है।

प्रागैतिहासिक कला जिस आखेटक सस्कृति की उपज है उसका विकास तीन दिशाओं में हुआ, ऐसा विश्वास किया जाता है। सुदूर एवं धुंधले अतीत में आदिम मानव जिस अवस्था में रहा उसे प्रारम्भिक आखेटक सस्कृति कह सकते हैं। इसके परवर्ती विकास का प्रथम चरण मूमि को जोतने-बोले, दूसरा पशु-शालन तथा तीसरा विकसित आखेटक सस्कृति (Advanced hunter culture) की ओर उन्मुख हुआ। अपने प्रारम्भिक रूप की भाँति यह तृतीय विकसित सस्कृति भी संग्रहपरक एवं अनुत्पादक थी, तथापि इस युग के आखेटक अपने कार्य में निष्णात थे। यह तीसरा चरण स्वयं में ही समाप्त हो गया क्योंकि शेष दो चरणों ने मिलकर जिस कृषक-सभ्यता का विकास किया उसकी तुलना में यह ठहर न सका। समस्त सभ्यताओं में कृषक-जीवन की ही चरम परिणति हुई है। अस्तुतः अध्याय में इस तृतीय चरण की कला का ही विवेचन किया जायगा।

1 “The legacy of the European Stone Age peoples does not easily fit into the concept of Western culture.” —H G Bandi The Art of Stone Age, P 11

2 ‘Stone Age rock-pictures were never “art for art’s sake” but always an expression of certain attitudes of mind, and this readily leads to an excessively speculative interpretation’ —Ibid, P. 11.

दैनिक जीवन में प्रयुक्त उपकरणों की दृष्टि से इसे पाषाण काल भी कहा जाता है। आरम्भ के १० लाख वर्ष ई. पू. से ५ लाख वर्ष ई० पू० के युग को छोड़कर शेष पाषाण युग को तीन भागों में विभाजित किया जाता है —

- १ पुरा पाषाण युग (५ लाख वर्ष ई० पू० से २० हजार वर्ष ई० पू० तक)। इसी युग में तृतीय तथा चतुर्थ हिम-युग भी अवतरित हुए थे।
- २ मध्य पाषाण युग (२० हजार वर्ष ई० पू० से १० हजार वर्ष ई० पू० तक)
- ३ नव पाषाण युग (१० हजार वर्ष ई० पू० से ३ हजार वर्ष ई० पू० तक)

नव पाषाण युग के मनुष्य ने कृमशः तान्र, कास्य एव लौह का पता लगाया जिसके कारण नव पाषाण युग के तीन भेद, तान्र युग, कास्य युग एव लौह युग नाम से किये जाते हैं।

विकसित आद्येष्टक संस्कृति चतुर्थ हिमयुग के अन्तिम चरण में लगभग पचास हजार वर्ष पूर्व आरम्भ हुई थी। अपनी भरणोत्पन्न अवस्था में इसके कुछ चिन्ह आज भी यत्न-तन्त्र मिल जाते हैं जैसे दक्षिणी अफ्रीका, आस्ट्रेलिया, सहारा, स्पेन तथा फ्रांस में। इस युग के मानव का समस्त आर्थिक, सामाजिक एवं धार्मिक अस्तित्व आद्येष्टक के चारों ओर ही परिक्रमा करता रहा है। मनुष्य पशु के साथ अपने संबंधों के विषय में ही सोचता रहा है। इससे मानव एवं पशु में एक यथार्थ सम्बन्ध भावना जाग्रत हुई। मनुष्य और पशु दोनों एक ही सत्य के दो रूप समझे जाने लगे। इस सबसे अनुष्ठानपरक (ritualistic) कला का विकास हुआ। आज इस कला के माध्यम से ही हम तत्कालीन मानव के विषय में कुछ जानने में समर्थ हैं।

सबसे पहली मानव-संस्कृति अन्तिम हिमयुग के अन्तिम चरण में प्रकट हुई थी कोई ३०,००० ई. पू., और इसका चरम विकास दक्षिणी-पश्चिमी फ्रांस तथा उत्तरी स्पेन की कला में लगभग १२,००० ई. पू. में हुआ था।

आद्येष्टक संस्कृति की कला की सर्वप्रधान विशेषता पशु-चित्रण थी। कहीं-कहीं मानव आकृतियाँ भी अंकित हैं, किन्तु उन्हें उतनी नैसर्गिकता से प्रस्तुत नहीं किया गया जितना पशु आकृतियों को किया गया है। मनुष्य का सारा ध्यान पशुओं पर केन्द्रित था जिन पर कि उसका जीवन निर्भर था, और इस समय तक मनुष्य ने पशुओं की अपेक्षा श्रेष्ठता की भावना उत्पन्न नहीं हुई थी।

यद्यपि प्रागैतिहासिक कला के अवशिष्ट चिन्ह प्रतिमाओं, पात्रों एवं उपयोग के अन्य अनेक उपकरणों आदि के रूप में भी उपलब्ध हैं तथापि प्रस्तुत विवेचन में केवल शिला-चित्रों का ही आशय लिया गया है। शिला-चित्रों का निर्माण केवल प्रागैतिहासिक मानव ने ही नहीं किया, अन्य विकसित सभ्यताओं ने भी हुआ है और उनके कहीं-कहीं प्रागैतिहासिक परम्पराओं के चिन्ह भी उपलब्ध हैं। यूरोप की पाषाण-कालीन चित्रकला का जिन क्षेत्रों में विभाजन किया गया है उनका परिचय इस प्रकार है —

#### फ्रांको-कैटानियन क्षेत्र (Franco-Cantabrian Rock-Art)

गुफाओं की खोज—उत्तरी-स्पेन तथा दक्षिणी-पश्चिमी फ्रांस की कलात्मक गुफाओं का पता उन्नीसवीं शती के अन्त में पड़ा था। इन गुफाओं में दीवारों तथा छतों पर अङ्कित चित्रों के रूप में हिमयुग तक की प्राचीन सामग्री सुरक्षित है। इन चित्रों में अङ्कित पशुओं का अस्तित्व अब समाप्त हो चुका है। इनके अतिरिक्त इनमें अनेक उत्कीर्ण चित्र तथा विचित्र संकेताक्षर बने हुए हैं। प्राचीन मैसोपोटामिया एवं मिस्र की कला से अपना उद्भव समझने वाली यूरोपीय कला-प्रवृत्ति को इस अत्यन्त प्राचीन प्रागैतिहासिक कला की गोश से बड़ा आश्चर्य हुआ। फलतः इसे प्रामाणिक मानने के मार्ग में भी अनेक अवरोध आये। कोई पच्चीस वर्ष तक वाद-विवाद चलने के उपरान्त ही इस कला को प्रामाणिक स्वीकार किया गया।

१८६६ ई. में अस्टामिरा गुहा के प्रवेश द्वार का पता एक शिकारी को लगा जो उत्तरी स्पेन के सेन्तिलाना दे मार (Santillana del Mar) नामक ग्राम के निकट एक जगती चरागाह में लोमड़ियों का शिकार कर रहा था। दस वर्ष उपरान्त १८७६ ई. में सातुओला (Sautuola, Marcelinod) नाम के एक स्थानीय व्यक्ति ने अस्टा-

मिरा में उत्खनन आरम्भ किया। एक दिन वह अपनी पांच वर्ष की पुत्री मेरिया को भी वहाँ ले गया। गुफा के प्रवेश द्वार से कोई तीस गज भीतर उसकी पुत्री ने छत पर अद्भुत चित्र देखे और अपने पिता को दिखाये। सातुओला का विचार था कि उस गुफा में प्रवेश करने वाला और इन चित्रों को देखने वाला वह प्रथम व्यक्ति है। अतः इन चित्रों के किसी आधुनिक चित्रकार द्वारा निर्मित होने का प्रश्न ही नहीं है। सन् १८८० ई. में सिस्वन नगर में पुराविदों की समिति ने इन चित्रों को जाली घोपित कर दिया। सन् १८६५ ई. में ई. रेवियर (E. Reviere) ने डोर्डोन (Dordogne) की ला माउथ (La Mouthie) गुफा में तथा १८६६ ई. में एफ डाल्यू (F. Daleau) ने गिराण्ड (Gironde) की पैर-नॉन-पैर (Pair-non-pair) गुफा में अनेक चित्रों तथा उत्कीर्ण रेखाकृतियों का पता लगाया। इन शिला-चित्रों पर गुफा की उष्णता से उत्पन्न क्षार (calcareous deposits) की मोटी तह जमी होने के कारण केवल इन्हीं चित्रों को प्राचीन माना गया।

बीसवीं शती में पुराविदों की नयी पीढ़ी ने हिमयुग की शिला-चित्रकला को प्रामाणिक सिद्ध करने का प्रयत्न किया है। सितम्बर सन् १६०१ में हेनरी ब्रूइल (Henri Breuil) तथा एस कैपिटन (L. Capitan), एड्डी पेरीनी (D. Peyrony) ने ल ईज़ीज (Les Eyzies) के निकट चित्रों एवं उत्कीर्ण रेखाकृतियों से युक्त ल कम्बारेनेली (Les Combarelles) नाम की एक अत्यन्त समृद्ध गुफा का पता चलाया। इसके केवल एक ही सप्ताह पश्चात् इन तीनों मोक्षकर्ताओं ने ल ईज़ीज (Les Eyzies) के निकट ही वेज़ेर (Vezere) घाटी में फॉन्त-द-गॉम (Font-de-Gaum) नामक गुफा को खोज निकाला। इन गुफा-चित्रों पर जमी क्षार की मोटी तह ने इनकी प्राचीनता के सम्बन्ध में सभी शकाओं को निर्मूल कर दिया। फॉन्त-द-गॉम (Font-de-Gaum) के इन चित्रों तथा अल्तामिरा (Altamira) में प्राप्त चित्रों में जो साम्य है उससे पुराविदों को अपना पिछला मत परिवर्तित करना पड़ा और इन चित्रों को निर्विवाद रूप से हिमयुग से सम्बन्धित मान लिया गया।

सन् १६०३ में पेरीनी (Peyrony) को डोर्डोन (Dordogne) क्षेत्र के बर्नीफाल (Bernifal) तथा तेज़ात (Teyjat) नामक स्थानों पर भी कुछ उत्कीर्ण रेखाचित्र प्राप्त हुए। सन् १६०६ में सर्वाधिक पाषाणकालीन चित्र उपलब्ध हुए। इन वर्ष अल-कौसिल्लो (El Coshillo), कोवालानास (Covalanas), ला हाज़ा (La Haza), पैरीनीज (Pyrenees) में गर्गास (Gargas) व नियो (Niaux) आदि गुफाओं में प्रसिद्ध एवं महत्वपूर्ण चित्रों की खोज हुई। कुछ समयपरान्त ल पोर्टेल (Le Portel) ला पसीगा (La Pasiega) आदि में भी चित्र मिले। १६१२ तथा १६१४ में टुक-ड-ओडोबर्ट (Tuc-d' Audoubert) एवं त्राय फ्रेअर्स (Trois Freres) में चित्र उपलब्ध हुए। १६४० में लास्को (Lascaux) का पता चला। १६५६ ई० में रूफिनेक (Rouffignac, Dordogne) की गुफाएँ प्रकाश में आयीं। इन सभी गुफाओं में अंकित चित्र यथेष्ट सतर्कता के पश्चात् हिमयुग से सम्बन्धित मान लिये गये।

यह समस्त फ्रांको-केण्टाब्रियन (Franco-Cantabrian) कला फास एवं स्पेन के कुछ निश्चित क्षेत्र से सम्बन्धित है। कतिपय अपवादों को छोड़कर हिमयुग की यह समस्त कला प्रायः तीन क्षेत्रों से सम्बन्धित है—(१) दक्षिणी-पश्चिमी फ्रांस : डोर्डोन (Dordogne) तथा उसका निकटवर्ती क्षेत्र, (२) दक्षिणी फ्रांस का पैरीनियन (Pyrenean) क्षेत्र तथा (३) उत्तरी स्पेन का केण्टाब्रियन (Cantabrian) क्षेत्र। कुछ गुफाएँ मध्य स्पेन, दक्षिणी इटली, सिसली तथा एजेटियन (Aegadian) द्वीप आदि में हैं। कुछ चित्र बेल्जियम, जर्मनी, चेकोस्लोवाकिया एवं इंग्लैंड में भी मिले हैं किन्तु इनकी तिथियाँ निश्चित नहीं हो पायी हैं।

फ्रांको-केण्टाब्रियन क्षेत्र की गुफाओं में रंगीन अथवा उत्कीर्ण चित्रों की रचना भित्तियों पर ही हुई है। इन भित्तियों में प्रायः चूने वाला खेत पत्थर ही उपलब्ध हुआ है। कुछ स्थानों पर अन्य प्रकार के पत्थर की गुफाएँ भी हैं। इतने दिन तक ये चित्र किस प्रकार सुरक्षित रहे और किन-किन प्रभावों के सम्पर्क में आये यह भी ध्यान देने योग्य बात है। ज्वार-पत्थर की शिलाओं द्वारा निर्मित इन गुफाओं में पानी अथवा सीलन के कारण चित्रों की ऊपरी

सतह पर एक प्रकार का क्षार जमा हो गया है। कहीं-कहीं इस क्षार की सतह बहुत मोटी भी है जिससे उसके आर-पार चित्र दिखायी नहीं देते। किन्तु इससे चित्रों की रखा भी हुई है। लास्को (Lascaux) में जो गुफा चित्र हैं वे हिम युग में ही उस समय तक गुफा की दीवार पर जमा हुई हल्की एवं चमकदार क्षारीय सतह पर चित्रित हैं। इस प्रकार प्रागैतिहासिक चित्र दोनों ही प्रकार की परिस्थितियों में निर्मित हुए हैं।

इन गुफाओं की दीवारों में स्थान-स्थान पर कई तथा अनेक प्रकार के छोटे-छोटे पौधे एवं घास भी उत्पन्न हो गयी है। इसने चित्रों को बहुत नष्ट किया है। सूखी दीवारों में वायुमण्डल की प्रतिक्रिया निरन्तर होती रहती है इसके कारण गुफाओं की दीवारों का पत्थर शनैः शनैः गहरे रंग का होता गया है। इसके कारण भी चित्र सरलता से दिखायी नहीं देते।

इन सभी पदार्थों का चित्रों की प्राचीनता का अनुमान लगाने में बहुत महत्व भी है। कहीं-कहीं गुफाओं में पानी भर जाने अथवा भीतलता के कारण इन चित्रों पर क्षार की मोटी तह जम जाने से भी इन चित्रों की प्राचीनता सिद्ध होती है। इन चित्रों में जिन पशुओं का अंकन है उनकी जातियाँ अब नुप्त हो चुकी हैं और यूरोप भर में कहीं नहीं मिलती। वारहसिंगा (रेनडीयर), हाथी, (मैमथ), गैंडा (रीनोसेरोज) कस्तूरी-मृग (Musk-Ox), सहिप (वाइसन) तथा पश्चिमी एशिया में मिलने वाला सैगा हरिण आदि इसी प्रकार के जीव हैं जो फ्रांको-केल्टाग्रिजन क्षेत्र में निश्चित रूप से हिम युग के अन्तिम चरणों में रहते थे अतः इन्हें अंकित करने वाली कला भी उसी युग की मानी जानी चाहिये, अर्थात् इनका आरम्भ अन्तिम हिम युग में माना जाना चाहिये जिसकी समाप्ति लगभग दस हजार वर्ष ई० पू० हुई थी। इन गुफाओं में तत्कालीन अथवा परवर्ती युग के उपकरण एवं इन चित्रों की सतह पर पुनः बने हुए चित्र भी इनके काल-निर्धारण में बहुत सहायक हैं। आदिम मनुष्य ने गुफाओं के अतिरिक्त विशाल चट्टानों तथा दैनिक उपयोग के छोटे-बड़े अनेक उपकरणों पर जो चित्र आदि अंकित किये हैं उनसे हिमयुगीन मानव की उर्वर कला-सृजन प्रतिभा का प्रमाण उपलब्ध होता है। प्रायः सींग, हड्डी, शिला आदि पर उमरी हुई अथवा गद्देदार नक्काशी की गयी है। लघु कला के क्षेत्र में कोरलर बनाई गयी पाषाण प्रतिमाएँ, मृण्मूर्तियाँ, हाथीदाँत के खिलौने आदि भी उपलब्ध हैं। भित्तियों पर अनेक आकृतियाँ एक-दूसरी के ऊपर बनी हैं। इनकी शैलियों में भी विभिन्नता है जिससे स्पष्टतः पूर्ववर्ती एवं परवर्ती कला-शैलियों में भेद परिलक्षित होता है। एक नहीं, अनेक गुफाओं में इसी प्रकार के चित्र मिलते हैं। इन सबके गम्भीर अध्ययन के परिणाम-स्वरूप हिमयुग की कला प्रकाश में आयी है। इस क्षेत्र में सर्वाधिक कार्य ब्रुइल (Brewer) ने किया है।

ब्रुइल के अनुसार इस कला के दो प्रमुख युग रहे हैं —

(१) आरिग्नेशियन-पैरीगार्डियन तथा (२) सोल्बुट्रियन-मैग्डेलेनियन। पुरातत्व में ये चार पृथक् युग माने गये हैं किन्तु कला की दृष्टि से अंतिम हिमयुग के दो-दो वर्गों को एक साथ मिलाकर केवल दो भाग किये गये हैं।

(१) आरिग्नेशियन-पैरीगार्डियन युग—यूरोप के अन्तिम ग्लेशियेशन में उच्च पूर्वपाषाण युग (Upper-paleolithic Period) के चित्रों का आरम्भ कोई तीस हजार वर्ष ई० पू० से होता है। इस कला के प्राचीनतम उदाहरण मध्य आरिग्नेशियन युग में अंकित हाथों के चित्र हैं जो गरगास (Gargas), बल कैसिल्लो (El Castillo) तथा अन्य गुफाओं में बाल एवं काली बालू रेखाओं में बनाये गये हैं। इसी युग में भित्ति अथवा मिट्टी की सतह पर कई अँगुलियों अथवा छुरियों से एक साथ बहुत-सी रेखाओं का समूह चित्रित करने की चेष्टा की गयी है। इस अस्पष्ट स्थिति में से ही शनैः शनैः मनुष्य ने आकृति-चित्रण का विकास किया है। बहुत समय तक इस प्रकार के रेखा-जाल का अभ्यास करते हुए मनुष्य सरल पशु-आकृति के विकास में समर्थ हुआ। अँगुलियों से चित्रांकन के स्थान पर किसी ऐसे नुकीले एवं कठोर उपकरण का प्रयोग किया जाने लगा जिससे पत्थर की शिलाओं पर चित्र उत्कीर्ण किये जा सकें। सम्भवतः यह चकमक पत्थर (Flint) था। अल्तामिरा (Altamira) तथा गरगास (Gargas) में इस प्रकार की आकृतियाँ उपलब्ध हुई हैं जिनमें मनुष्य ने रेखा-जाल में मुक्ति पाकर बड़ी सफाई से पतली-मलती

रेखाओं में पशु-चित्र उत्कीर्ण किये हैं। इनमें केवल पशु-मुण्ड ही चित्रित हैं। तदुपरान्त किसी तूलिका जैसी वस्तु के द्वारा अंकित रंगीन पशु रेखा-चित्रों का विकास हुआ। प्रायः साल तथा पीले और कहीं-कहीं काले रंग के प्रयोग से निर्मित ऐसे चित्र कैसिल्लो (Castillo) तथा फोंत-द-गॉम (Font-de-Gaume) में उपलब्ध हुए हैं। चौड़ी बाह्य रेखाओं अथवा बिन्दुओं द्वारा अंकित पशु रेखाचित्रियाँ परवर्ती काल की हैं। कोवासानास (Covaianas), अल्तामिरा (Altamira) तथा अल कैसिल्लो (El Castillo) में इस प्रकार की आकृतियाँ मिली हैं। अब तक चित्र की बाह्य-रेखाओं को ही रंगीन बनाया जाता था किन्तु अब पशु के शरीर में भी रंग भरा जाने लगा। पहले केवल कुछ विशिष्ट भागों में और फिर पूरे शरीर में। लाल रंग के ऐसे चित्र अल्तामिरा तथा ल-पोर्टेल (Le-Portel) में मिले हैं। फोंत-द-गॉम (Font-de-Gaume) तथा लास्को (Lascaux) में काले तथा सीपिया रंग के ऐसे चित्र अंकित हैं। दुरगे चित्रों की उत्पत्ति यहीं से माननी चाहिये। लास्को में अंकित लाल रंग के विशाल-पशु जिनके शिर काले तथा गहरे बादामी हैं, इसी युग की कृतियाँ हैं। पेरिगोर्डियन कला में विकृत परिप्रेक्ष्य के उदाहरण-स्वरूप सीगो का अकन सम्मुख मुद्रा में तथा पशु का अकन पार्श्व मुद्रा में हुआ है। रंगीन चित्रों की भाँति उत्कीर्ण चित्रों का शिल्प भी विकसित हुआ। पहले गीली मिट्टी पर अँगुलियों से रेखाएँ खींची गयीं किन्तु शीघ्र ही पशुओं की आकृतियाँ नैसर्गिक पद्धति (Naturalistic style) में बनने लगीं। पैर अब भी सकेतात्मक विधि से बनाये जाते थे। इनका अकन कठोर होता था। किन्तु इन चित्रों में वे समस्त तत्व मिल जाते हैं जिनके आधार पर बागे चलकर बड़ी सजीव पशु-आकृतियाँ उत्कीर्ण की गयीं। ब्रुडल के अनुमान से अल्तामिरा, पैर-नान-पैर (Pair-non-pair) तथा ला ग्रेव (La greze, Dordogne) की उत्कीर्ण आकृतियों की ही भाँति अन्य स्थानों की जो आकृतियाँ पहले सजली और परवर्ती काल में गहरी गहड़ेदार रेखाओं से अंकित की गयीं हैं, वे पेरिगोर्डियन युग (Perigordian period) की हैं। इन चित्रों के माध्यम से ही डोर्डोन (Dordogne) तथा शारेन्त (Charente) क्षेत्रों के स्थूल विविक्त रूपों (Bast reliefs) में पाषाण युगीन कला ने सक्रमण किया है।

(२) सोल्यूट्रियन-मैग्दलेनियन युग (Solutrian-Magdalenian Periods) २०,००० ई० पू० से १०,००० ई० पू० तक—अब तक उपलब्ध किसी भी चित्र को प्रामाणिक रूप से सोल्यूट्रियन (Solutrian) युग से सम्बद्ध नहीं किया जा सका है। आरम्भिक मैग्दलेनियन (Magdalenian) युग के चित्र स्केच के समान काली रेखाओं में अंकित हैं। अल्तामिरा (Altamira) की छतों पर काले रंग से अंकित चित्र (Black tectiforms) भी इसी वर्ग के हैं। विकास के परवर्ती चरण में यह रेखा चौड़ी तथा अस्पष्ट हो जाती है, कुशलता पूर्वक सीमा-रेखा चित्र (Contour drawings) बनने लगते हैं, पशु के शरीर के कुछ भागों में रंग भरा जाने लगता है, और पशु की त्वचा के रोम इव तूलिका-स्पर्शों के द्वारा अंकित किये जाते हैं। नियो (Niaux), पेच-मर्ले (Pech-Merle) तथा ल-पोर्टेल (Le-Portel) के चित्र इस कला के अच्छे उदाहरण हैं। हिम युग की कला का चरम विकास इन बहुदुरगे चित्रों में हुआ है। अल्तामिरा की छतों में बने लाल तथा बादामी रंगों से चित्रित तथा काले रंग की बाह्य रेखा वाली उत्कृष्ट पशु-आकृतियाँ उत्खचित होने के कारण अधिकाधिक प्राकृतिक-सी प्रतीत होती हैं। किन्तु लगता है कि मैग्दलेनियन कलाकार अपनी प्रतिभा समाप्त कर चुका था क्योंकि हिम युग की कला का अन्त अनुकृति-मूलक आकृतियों में होता है। छोटे-छोटे रेखाचित्र अधिकाधिक शैलीगत वैशिष्ट्य एवं नियमों के बन्धन में बँधते चले जाते हैं। यहाँ तक कि फ्रांको-कैप्टेनियन क्षेत्र में इनकी रचना प्रायः विरुद्ध हो जाती है।

सोल्यूट्रियन युग के मध्य एवं मैग्दलेनियन युग के आरम्भ से ही विविक्त गठनशीलता (रिलीफ़ मीडीलिग) के प्रमाण भी उपलब्ध होते हैं। यहाँ विकृत परिप्रेक्ष्य नहीं मिलता। चित्र प्रायः एक के ऊपर दूसरे भी अंकित हैं। इस युग के कलाकार ने मिट्टी के खिलौनों के रूप में भी पशु आकृतियाँ बनायीं हैं।

उपकरण तथा टेक्नीक (Implements and technique)—शिला चित्रों की रचना में प्रयुक्त उपकरणों

एव टेक्नीक का विचार करते से पूर्व गुफाओं में प्रकाश की समस्या का विचार करना भी आवश्यक है। ये चित्र प्रायः गुफाओं के प्रवेश द्वारों से बहुत दूर अँधेरे और भीतरी भागों में अंकित हैं। गुफाओं के मार्ग अन्तर से बहुत टेढ़े-मेढ़े हैं। कुछ गुफाओं में प्रवेश करने के हेतु प्रकाश एव रस्सी की भी आवश्यकता रहती है। कहीं-कहीं सीढ़ी की भी आवश्यकता होती है। ला-माउथ (La-Mouthe, Dordogne) की गुफा में एक कुप्पी मिली है जिसे गुफावासी मनुष्य का दीपक माना जा सकता है। सम्भवतः इसमें चर्बी जलाई जाती होगी। कुछ ऐसी जिलायें भी मिली हैं जिनके एक सिरे पर कुछ गड़्हा बना है। सम्भवतः इसमें चर्बी भरकर बत्ती जलाई जाती होगी। सम्भवतः मशालों का प्रयोग भी होता था क्योंकि गुफाओं में कोयले के अवशेष मिले हैं।

हिमयुग की कला में उपकरणों एवं टेक्नीक की विविधता उपलब्ध होती है। प्रायः किसी गोले अनुलेप से ही चित्रांकन किया जाता था यद्यपि यथा-कदा सूखी चट्टिका द्वारा अंकित चित्र भी उपलब्ध हुए हैं। निम्न पूर्व-पाषाण युग (Lower paleolithic period) के अन्तिम चरण की कुछ चित्रण-भारमी भी उपलब्ध हुई हैं। इससे यह निष्कर्ष निकला है कि हिम युगीन चित्रकार मिट्टी के माध्यम से कई रंग निमित्त करता था। ये प्रायः वादामी अथवा लाली लिये हुए गोले से लेकर लाल एवं वादामी रंग की वर्ण-भू-जला में थे। लाल खडिया का भी प्रयोग होता था। मैंगनीज तथा कोयले से वह काले रंग का निर्माण करता था। सम्भवतः श्वेत रंग का कभी-भी प्रयोग नहीं हुआ। हिम-युगीन चित्रों में नीले तथा हरे रंगों का एकान्त अभाव है। अल्तामिरा में बैजनी जैसे रंग से भी चित्रण हुआ है। गेरू के टुकड़ों की नुकीली बस्तियाँ मिथी हैं जिन्हें सम्भवतः पेटल रंगों की शक्ति प्रयुक्त किया जाता होगा। गोले रंग बनाने के हेतु रंगों के महीन कृष्ण में कोई चर्बी आदि मिलाई जाती थी। रक्त तथा अण्डों की सफेदी (Albumen) का प्रयोग बाध्य पदार्थ (Binders) के रूप में हुआ होगा। इस रंग को गुफा की दीवार पर लगाया गया होगा। अयुक्तियों, दहनियों अथवा पत्थरों से चूल्हिका का कार्य सियाया गया होगा। कभी-कभी रंग को भुल्ल में भर कर भी रंगों की शक्ति फूँका जाता था जिससे शक्ति पर छोटे-छोटे बिन्दु बन जाते थे। आस्ट्रेलिया के आदि-वासियों में यह विधि आज भी प्रचलित है।

उत्कीर्ण चित्रों के हेतु चकमक पत्थर (Flint) का प्रयोग किया जाता था। इन चित्रों के अनेक उदाहरण सर्वत्र उपलब्ध हुए हैं। जिन चित्रों की रेखाएँ बहुत बहरी लोखी पड़ी हैं, उनके हेतु अधिक कठे और मजबूत उपकरणों का प्रयोग हुआ होगा। पत्थर के इस प्रकार के उपकरण आरम्भिक मैग्डेलेनियन युग (Magdalenian Period) से सम्बन्धित दोर्दोन् (Dordogne) नामक स्थान पर प्रचुर मात्रा में उपलब्ध हुए हैं।

हिम-युगीन कला की उत्पत्ति एवं महत्व (Origin and Significance of Ice Age-Art)—उत्तर हिम युगीन कला का उत्पन्न आज हमारी जानकारी से पूर्णतः अज्ञात है और उसे ज्ञात कर पाना भी ज्ञान की वर्तमान स्थिति में बड़ा दुष्कर है, अतः इस विषय में केवल दो-चार मोटी बातों का ही अनुमान लगाया जा सकता है। कला के विकास से पूर्व किन्हीं दो जीवधारियों में साम्य का अनुभव किया गया होगा जिसके आधार पर जीवधारियों की आति-विषयक धारणायें बनी होगी। चित्रकला के विकास में प्राचीनतम कला 'अभिनय' का भी विशेष सहयोग रहा होगा क्योंकि आदिम मनुष्य अपने सूर्यों में जीवित प्राणियों की अनुकृति करता होगा। इनमें जो मुखौटे पहने जाते थे उनका स्वतन्त्र महत्व बना होगा और उन्हें धारण करने वाला व्यक्ति विशेष यादुक शक्ति से सम्पन्न माना जाता होगा।

चित्रण की अन्य प्रेरणा आबेट से मिली होगी। आदिम मनुष्य भूमि पर पशुओं के पद-चिह्न अंकित देखता होगा। इन्हीं के अनुकरण पर उसने गुफाओं की दीवारों पर पड़ते अपने हाथ की छाप मीलों मिट्टी में हाथ भिरो कर अंकित की होगी। इस प्रकार कुतुहलवश अंकित आकृतियों से उसे चित्रांकन का अनुमान हुआ होगा। अँधुतियों से भी उसने अनेक टेढ़ी-मेढ़ी रेखाओं तथा ग्रहणिकादि आकृतियों की रचना की होगी। इन्हीं में

सहसा कोई पशु आकृति बन गई होगी अथवा उसे आभासित हुई होगी। चित्रकला की उत्पत्ति उच्च पुरा-पाषाण युग में कोई तीस हजार वर्ष पूर्व हुई होगी। इस समय यूरोप में अन्तिम हिम-युग चल रहा था। इसी समय यूरोप के इस भाग में एक नयी मानव जाति (homo-sapiens) ने प्रवेश किया जो पुरानी मानव जाति से श्रेष्ठ थी। इसमें कला के विकास के हेतु पर्याप्त प्रतिभा थी।

अन्तिम हिम युग में मनुष्य भयंकर और भीमकाय वन्य पशुओं से घिरा हुआ था। इनमें हाथी (मैमथ), गैंडा, महिष, वृषभ, जंगली अश्व, फस्तूरी वृषभ, वारहसिंघा, रीछ, चीता और सिंह प्रमुख थे। अपने दैनिक सकट-पूर्ण जीवन में उसके मन पर इस वातावरण का बड़ा व्यापक और स्थायी प्रभाव पड़ा, इसके साथ ही पशुओं के सान्निध्य में रहने के कारण उसे पशु-स्वभाव की निकट से जानकारी प्राप्त हुई जिसके आधार पर वह उनकी जीवन्त आकृतियाँ चित्रित कर सका। फास तथा स्पेन की भित्ति चित्रकला केवल कुछ व्यक्तियों की प्रेरणा के आधार पर ही विकसित नहीं हुई। कला का लक्ष्य केवल कला ही नहीं था यद्यपि सौन्दर्य की प्रेरणा से भी इन्कार नहीं किया जा सकता। इन चित्रों की रचना के पीछे धार्मिक एवं सामाजिक विश्वास तथा समूहगत हित ही प्रमुख रहे होंगे। परवर्ती युगों में भी ये ही प्रेरणायें मिनती हैं। हिम-युग की कला आखेटक मानव के सामाजिक एवं धार्मिक ढाँचे की ही विषय अभिव्यक्ति है। उर्वरता तथा मृत्यु सम्बन्धी उत्पत्तों का समस्त आखेटक सभ्यताओं में महत्व-पूर्ण स्थान है। इनमें पशु आकृतियों का प्रचुर प्रयोग होता है। चित्रों के गुफाओं के भीतरी एवं लेंछेरे स्थानों में बने होने का केवल यही स्पष्टीकरण दिया जा सकता है। एक ही स्थान पर एक के ऊपर दूसरी पशु आकृति अंकित करके हिम युगीन आखेटक मानव वन के सीमित क्षेत्र में पशुओं की प्रचुरता एवं आखेट में सफलता की कामना करता था।

पाषाण युगीन आखेटक मानव-समूह में जो बलाकार होते थे वे ही बोझा होते थे और उन्हीं को यादुक क्रियाएँ एवं अनुष्ठानादि सम्पन्न करने का अधिकार था।

### छ. प्रमुख गुफाओं का वर्णन.—

(१) अल्टामिरा (Altamira), (२) फोंत-द-गॉम (Font-de-Gaume), (३) ल कम्बारेली (Les Combaralles), (४) लास्को (Lascaux), (५) नियो (Niaux) तथा (६) त्राय फ्रेंअर्स (Trois Freres)

इन गुफाओं में माक्रो-केन्टाग्रिन वैन का सर्वोत्कृष्ट शिल्प उपलब्ध है। फ्राँस, स्पेन तथा इटली की शेष गुफाओं का वर्णन सक्षिप्त रूप में किया जायगा।

(१) अल्टामिरा—प्रागैतिहासिक मानव द्वारा अंकित सर्वप्रथम चित्र अल्टामिरा गुफा की गीली दीवार पर हाथ की अंगुलियों द्वारा बनाई गई फीते के समान टेढ़ी-मेढ़ी रेखाएँ हैं। यह गुफा सेण्टेस्डर (Santander) से ३१ कि मी दूर उत्तरी स्पेन में स्थित है। अल्टामिरा (तथा लास्को) की गुफाएँ सर्वोत्कृष्ट शिल्पका उदाहरण हैं। इसका पता कोई एक सौ वर्ष पूर्व चला था। चूने वाले पत्थर की अल्टामिरा प्राय तीन सौ गज से फैली हुई है किन्तु चित्र केवल "कला दीघी" में ही उपलब्ध हैं जो गुफा के प्रवेशद्वार के कोई तीस गज अन्तर है। गुफा की छत कहीं-कहीं ६-७ फुट ऊँची है अत छत पर अंकित चित्रों को देखने के हेतु भूमि पर लेटना ठीक रहता है। यही कारण है कि इन्हें सर्वप्रथम मेरिया सौतुओसा नामक एक बालिका ने देखा था। गुफा के अधिक भीतरी भागों में साल तथा काले रंग से अन्य चित्र तथा विभिन्न युगों की उत्कीर्ण आकृतियाँ विभिन्न दीवारों पर प्राय क्रम-हीन अवस्था में अंकित हैं।

गुफा की छत पर अंकित चित्र सर्वाधिक सुरक्षित हैं। यहाँ कोई २५ बहुरंग चित्र हैं जिनमें अधिकांश लालरंग से तथा कुछ वादामी एवं काले रंग से चित्रित हैं। पशु प्राय वास्तविक आकारों में तथा कोई पन्द्रह गज के विस्तार में चित्रित हैं। प्राय महिष (बाइयन) ही चित्रित हैं और इनके सीमासंज्ञ (Contours) कहीं-कहीं उत्कीर्ण कर दिये गये हैं जिनसे आकृतियों में विशेष उभार आ गया है। किंचित गठनशीलता-युक्त छरातल के द्वारा इसके बीच-बीच में अन्य पशु भी अंकित हैं जिनकी भीमा-रेखाएँ काले रंग से बनाई-गयी हैं। कहीं-कहीं ये प्राचीन चित्रों



एवम् हाथी का वादित्तया बना ह ।

अल्हामिरा में दृश्यात्मक सयोजनो का अभाव है। प्रायः सम्पूर्ण फाको-केण्डात्रिय कला में ही सुयोजित

संसारमित्रा की 'चित्त-वीथी' में आकृतियाँ एक-दूसरे पर बकित बहुत कम ही हैं। वास्तव में जो रंगीन

(2) फोंटे द गॉम (Font-de-Gaume)—फ्रांस की भूमि पर सर्वाधिक अलंकृत फोन्ट द गॉम गुफाएँ

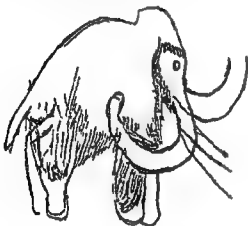
सत-विषत है । माहिब आकृतियां लाल तथा बादामी रंग में आये हैं । सत-विषत है ।

उत्कीर्ण-न-विधि द्वारा उभार सहित दर्शाया गया है। यहाँ से सोलह फीट दूर तक एक सुन्दर भट्ठिका अंकित है जो "छोटे बाइसनो के गृह" तक चली गई है। एक स्थान पर दो सुन्दर गृध्र एक-दूसरे को निहारते हुए चित्रित हैं। वे नर तथा मादा प्रतीत होते हैं। नर को मादा का भस्तक सुंघते हुए अंकित किया गया है। इस युगल चित्र को भी लाल तथा बादामी रङ्गों में अङ्कित किया गया है तथा सीमा रेखा में किंचित उभार देने के हेतु शिला को उत्कीर्ण भी किया गया है। ये चित्र बायीं भित्ति पर हैं। दाईं भित्ति पर भी बहुरंगे वाइसन-चित्र अङ्कित हैं। इनके मध्य में छोटे-छोटे अश्व, एक भेड़िया तथा एक बारहसिंघा अङ्कित हैं। "छोटे बाइसनो के गृह" में छत एवं दीवारें इसी प्रकार के चित्रों से अलंकृत हैं। कुछ आकृतियाँ काले रङ्ग के एक ही बल में अङ्कित हैं, कुछ बादामी रङ्ग में हैं एवं कुछ बहुरङ्गी हैं। काले तथा बादामी रङ्गों में बनी वृषभ-आकृतियाँ अपेक्षाकृत प्राचीन प्रतीत होती हैं। इस गृह के पश्चात् मुख्य दीर्घा (गैलरी) एक सँकरे मार्ग में परिवर्तित हो जाती है। उसकी भित्तियों पर विविध रङ्गीन चित्र बने हैं। इसमें विल्सी की जाति का एक पशु अनेक अश्वों को देखते हुए चित्रित है। एक गैंडा (जो हिम युग का एक यूरोपीय विशिष्ट पशु प्रतीत होता है)—भी चित्रित है। ये सभी चित्र विशिष्ट माने जाते हैं। इस गैंडे का अङ्कन अत्यन्त बहुत कम हुआ है। ऊन के सहस्र रोम वाला यह गैंडा लाल बाह्य रेखा द्वारा चित्रित किया गया है। सीमा रेखा के पास लकीरों द्वारा बालों का आभास दिया गया है। सीप स्पष्ट दिखाई देते हैं। यह आकृति विशिष्ट रूप से आरिनेथियन युग की है। बायीं ओर की दीवार पर काले बारहसिंघे का सुन्दर चित्र है। इसका शिर कटिनाई से पहचान में आता है। इसके पीछे एक वाइसन भी काले रङ्ग में चित्रित है तथा उसका पिछला भाग उसरी हुई चट्टान के द्वारा निर्मित किया गया है। फ्लोन्ट-व-गॉम में छतों पर अनेक चिन्ह अङ्कित हैं, कुछ चित्रित तथा कुछ उत्कीर्ण। श्री ब्रुइल का विचार है कि ये प्रागैतिहासिक घरों के चित्र हैं जिनकी छतें सूखी घास द्वारा निर्मित की जाती थी।

फ्लोन्ट-व-गॉम के चित्र प्रागैतिहासिक युग के विभिन्न चरणों में अङ्कित किये गये हैं जबकि न केवल मनुष्य, वल्कि पशु भी विभिन्न स्थानों को बदलते रहे और नये-नये क्षेत्रों में बसते गये। इन चरणों में अनस्पष्टियों में भी परिवर्तन आये। फ्लोन्ट-व-गॉम में चित्रों के (एक के ऊपर दूसरे) कई स्तर हैं जिनसे चित्रण की विभिन्न शैलियों का सरलतापूर्वक अनुमान लगाया जा सकता है और उन्हें कालानुक्रम में स्थिर किया जा सकता है। उच्चनुरापाषाण युग में यहाँ की गुफाओं में हिमयुगीन मानव प्रायः निरन्तर प्रविष्ट होता रहा। यहाँ अंकित पशुओं को ब्रुइल ने निर्मांकित गणना में रखा है—महिय चित्रों की संख्या ८०, जंगली अश्व ४०, मैमथ २३, बारहसिंघे १७, जंगली वृषभ ८; गैंडे २, एक मा दो विल्सी की जाति के पशु, एक भेड़िया तथा एक चीछ। ब्रुइल के विचार से गैंडा, विल्सी, चीछ तथा बकरा इस प्रदेश में उच्चनुरापाषाण काल के प्रथम चतुर्थांश अथवा तृतीयांश में रहते थे। वृषभ यहाँ के स्थायी निवासी नहीं रहे फिर भी वे आरम्भ से ही यहाँ घूमते रहे थे। बारहसिंघा यहाँ सदैव मिलता था। महिय (बाइसन) आरम्भ में बहुत कम मिलता था। खनै-खनै: अन्त तक आते-आते वह सर्वोपरि हो गया। गैंडा, विल्सी, गुहावासी चीछ तथा सम्भवतः बकरा भी हिम युग का अन्त होते-होते या तो समाप्त हो गये या यहाँ से दूसरे क्षेत्रों में चले गये। मैमथ बीच-बीच में प्रकट होता रहा। हिम युग की कला के आरम्भ के समय अश्व प्रचुरता से उपलब्ध थे। ब्रुइल के विचार से यद्यपि कुछ चित्र आरिनेथियन—पैरीगाडियन युग के हो सकते हैं तथापि अधिकांश चित्राकृतियाँ आरम्भिक एवं मध्य मैग्देलेनियन युग की हैं।

(३) ल कम्बारेलेसी (Les Combarelles) की गुफाएँ—ये गुफाएँ फ्लोन्ट-व-गॉम से अधिक दूर नहीं हैं। ल ईयोज (Les Eyzies) से केवल कुछ मील दूर स्थित चूना-पत्थर की चट्टानों में ये निर्मित हैं। ये गुफाएँ दो सँकरे गैलरियों में हैं जिनकी छत्ते मीनी हैं। दोनों गैलरियाँ एक विशाल कमरे में खूलती हैं। इनमें से बायीं गैलरी में महत्त्वपूर्ण चित्र हैं। यह गुफा लगभग २५० वर्ष भीतर तक पहाड़ी में चली गयी है। किसी समय यहाँ पहाड़ी

नदी बहती थी जो हिमयुगीन मानव के यहाँ आबमान तक सूख गयी। यहाँ चित्र बहुत कम हैं। प्रायः उत्कीर्ण चित्र ही अधिक हैं। गुफा में प्रवेश करने के उपरान्त कोई ७५ यन् तक सँकड़ी चित्र अंकित हैं जिनमें रेखाओं के जलास में से कोई आकृति दूँद पाना सहज नहीं है। यहाँ बने चित्रों की जो पहचान बड़ी कठिनाई से हुई है उसके अनुसार ३०० में से २६१ चित्रों में ११६ अश्व, ३७ महिला, १० चीछ, १४ बारहजंघी, १३ हाथी, ६ बकरे, ७ पशुमुँड, २ हिरन, ३ हिरनी, ५ सिंह, ४ भेड़िये, एक लोमड़ी तथा ३६ मानवीय आकृतियाँ हैं। शेष एक सौ चित्रों का अत-विक्षत अवस्था में संरक्षण किया जा रहा है किन्तु उन्हें पहचाना नहीं जा सका है। ध्यान से देखने पर इनमें बड़ी सुन्दर आकृतियाँ दिखायी देने लगती हैं। कुछ आकृतियाँ तो हिमयुग की सर्वश्रेष्ठ कला की श्रेणी में रखी जा सकती हैं। प्रवाहपूर्ण शैली में बने ये चित्र सम्भवतः मैग्देनियन युग के हैं। कुछ चित्र प्राचीन भी हैं तथा आरिगेनियन युग से सम्बन्धित किये जाते हैं।



१—सैमथ, ल कम्पारेली गुफा

तथापि पशु-मुँड द्वाराण किये मनुष्यों का-सा आभास देती हैं। सर्वाधिक विशाल आकृति हाथी का शिर पहने मनुष्य की है। उसकी भुजाएँ बहुत लम्बी हैं जो शायद बाहर निकले दाँतों की प्रतीक हैं। एक अन्य स्थान पर एक पुरुष एक स्त्री के पीछे जा रहा है तथा एक दाढ़ी युक्त पुरुष स्पष्ट पहचाना जा सकता है। जहाँ पशुओं के बहुत सावधानी से चित्रित किया गया है वहाँ मानवाकृति के प्रति प्रार्थितहासिक मनुष्य की इस वापरबाही का कोई कारण अवश्य रहा होगा। सम्भवतः यातुक भावनाओं और शत्रु के द्वारा अपनी आकृति के उपयोग के अथ वे उसे इन ओर से उदासीन रखा होगा। प्रायः सभी गुफाओं में मनुष्यों को पशु-मुँड पहने चित्रित किया गया है जिनका उपयोग वह आखेट अथवा उत्सवों में करता था। ये आकृतियाँ पौराणिक पात्रों की प्रतीक एवं यातुक क्रियाओं में सम्मिश्रित मानी जाती थी। यहाँ कामचार-सम्बन्धी चित्र प्रायः दुर्लभ हैं किन्तु यदि उनका अंकन हुआ भी है तो वह उर्वरता के यातुक क्रिया-विधान के सन्दर्भ में ही हुआ है। ये चित्र इतने सँकरे, सीधेन युक्त तथा ओघरे एवं दुर्गम स्थान में हैं कि यहाँ तत्कालीन मानव के निवास की कल्पना नहीं की जा सकती। सम्भवतः कुछ विशिष्ट ओझा शक्ति यहाँ आकर गुप्त रूप से व्यवहार कृत्य करते रहे होंगे और उसी के सन्दर्भ में इन आकृतियों का चित्रण एवं उत्कीर्णन किया गया होगा। आवास-गृहों के अलकरण के प्रयोजन के रूपों में यहाँ की चित्रकला को समझ नहीं भी जा सकती।

(४) लास्को (Lascaux) की गुफाएँ—इन गुफाओं की खोज १९४० ई० में हुई थी। ममल प्रागै-गैट्रियन दौर में उपलब्ध गुहा-चित्रों में ये सर्वश्रेष्ठ हैं। यहाँ के चित्र आनन्दजनक रङ्ग से सुरक्षित भी हैं और इनमें बड़ी चमक है। हल्की तथा चमकदार पृष्ठभूमि पर सास, पीसे, वादामी गव काने रङ्ग के विभिन्न बन् गये आर्पण तथा उमर वर साये हैं। चूना पत्थर की चट्टानों में चित्रित ये गुफाएँ मॉन्टिगेन (Montignac) घाट से एक मोस डूर वेजरे (Vézère) घाटी में स्थित हैं। गुफा में प्रवेश करते ही चित्रशैली के दर्शन होते हैं जो ३३

यहाँ ममथ चित्र उत्तम प्रकार के हैं। केवल अश्वों की ही चार जातियों का अङ्कन है। एक चीछ की आकृति बड़ी शक्तिशाली प्रतीत होती है। विल्ली की जाति का एक पशु दास-लता का प्रभाव लिये गुण अङ्कित है। उसके नितम्ब, बग, उर, उदर एवं पंजे उभरे हुए हैं जो स्त्रुस रिलीफ में अंकित हैं। यह पीते की अपेक्षा सिंह से अधिक मिलता-जुलता है। इसी कारण इन पशुओं की ठीक-ठीक पहचान कठिन है।

यहाँ पर अंकित मानवाकृतियों का सांस्कृतिक इतिहास की दृष्टि से बहुत महत्व है। यद्यपि ये अकुशल रचनाएँ हैं

गज समी और ११ गज चौड़ी है। दीवारों पर अनेक पशु अंकित हैं। दीवारों सभी स्थानों पर पूरी तरह चित्रों से सुसज्जित है। विशाल कक्ष के अन्त में एक छोटी दीपिका झूलती है। यह सीधी चलती हुई चट्टानों में लीन हो जाती है। इसमें भी अनेक सुन्दर भित्ति-चित्र अंकित हैं। कक्ष की बायी ओर की दीवारों में से एक और मार्ग अन्य गुफा की ओर जाता है जो कुछ ऊँचाई पर स्थित है। यहाँ अनेक उत्कीर्ण चित्र हैं। इसके भीतर २३ फुट गहरी सुरंग को पार करने के उपरान्त एक नीची चोपी में भी हिम युग का एक वर्णनात्मक चित्र है जिसमें धायल महिष को वेष्टता हुआ भाला, सींगों से चार करने की मुद्रा में पशु तथा उसके सामने एक मनुष्य भूमि पर और मुँह गिरा हुआ अंकित है। अग्रभूमि में एक ठूठ पर बैठा हुआ पक्षी अंकित है और बायी ओर एक गंडा दूर जाता हुआ चित्रित किया गया है। समस्त संयोजन काले रंग से चित्रित है और बाह्य रेखा किञ्चित् सुवर्णी है। इस दृश्य के अनेक अर्थ लगाये गये हैं। कोई इसे दुःखान्त कथानक का अंकन बताता है, कोई इसे केवल आश्रित-दृश्य और कोई यासुक भावना से युक्त चित्र बताता है।

यहाँ जो उत्तम चित्र बने हैं उनका उल्लेख अप्रासंगिक न होगा। “विशाल कक्ष” का एक नाम “अश्वली वृषभों” (aurochs) वाला कक्ष भी है। इसके चित्र बड़े भौमिक हैं जिनमें तीन पूर्ण तथा एक अपूर्ण आकृतियाँ अंकित हैं। कोई अठारह फुट सम्बाई में अंकित ये चित्र हिमयुगीन कला का एक विशिष्ट पक्ष हैं। सीमाएँ काले रंग से चित्रित हैं और प्रवाहमयी रेखाओं के माध्यम से प्रस्तुत की गई हैं। शरीर का भीतरी भाग काले रंग से या काले बिन्दुओं से (विशेषकर सदर रेखा, धूबन एवं पैरों को) रखा गया है। सींगों का अंकन कुछ पूर्ण है जो समस्त आरिन्नेशियन कला की विशेषता है। खुर भी इसी भाँति अंकित हैं। इनकी आकृतियों के नीचे इनसे पहले गहरे लाल रंग द्वारा चित्रित जंगली वृषभों की आकृतियाँ बनी हैं। इसी वर्ग में वह आकृति है जिसे सींग वाला अश्व (unicorn) कहा गया है। विशाल कक्ष की बाँयी दीवार पर बनी यह प्रथम आकृति है। इसकी सीमा रेखाएँ बड़ी सपाटेदार हैं, शरीर एवं पैर शक्तिशाली हैं। पशु की युवावस्था प्रतीत होती है। इसका रूप गैडे अथवा वृषभ से बहुत साम्य रखता है किन्तु छोटा-सा शिर जिसमें से बहुत सन्धे सींग निकले हैं, बड़े विचित्र हैं और इस पशु को यथार्थ जगत से निकालकर वीराणिक जैसा बना रहे हैं। श्व एवं पृष्ठ भाग बिन्दुमय हैं तथा पूँछ बहुत छोटी है। यह या तो कोई वीराणिक पशु है या पशु देश में मनुष्य है। इस प्रकार के यद्यपि कई विचित्र पशु फ्रांको-कैप्टानी क्षेत्र में चित्रित हैं तथापि यह सबसे अधिक विचित्र है।

बायी ओर की दीवार पर चित्रित आमने-सामने बैठते हुए दो वृषभों के मध्य अनेक छोटे हरिण चित्रित हैं जिनके सींग बहुत विशाल हैं। वे भी गहरे लाल रंग से चित्रित होने के कारण अपेक्षाकृत प्राचीन समझे जाते हैं। यूनीकोर्न के निकट एक बड़ा अश्व भी चित्रित है। उसके शरीर में लाल-बादामी रंग भरा है किन्तु शिर, पीठ तथा पैर काले हैं। एक अन्य अश्व भी इसी प्रकार का है। इसके नीचे छोटे-छोटे कई अश्व कुतान भरते हुए चित्रित हैं। निकट की गैलरी में जो काले टट्टर बने हैं वे इनसे मिलते-जुलते हैं।



२—लाल तथा काले रंगों में अंकित विशाल भाम (सास्को)

यहाँ एक गाय भी चित्रित है जिसके शरीर में पहले भरे हुये लाल रंग पर कासा रंग भर दिया गया है जिससे यह चित्र बहुरंगी जैसा लगता है। यहाँ बड़े सुन्दर छोटे-छोटे अश्व भी गहरे लाल रंग के मुख एवं हल्के लाल रंग के शरीर द्वारा चित्रित हैं। कुछ के शरीर पर रोष-राजि का आभास दिया गया है। लाल-बादामी रंग की गायें भी बनी हैं। बीच में कहीं-कहीं पुरानी आकृतियाँ झलकती हैं और पीले के पाल के सभान कुछ चिन्ह भी बने हैं। क्या ये जाल हैं अथवा क्रीडा के हेतु अंकित चीपड जैसा कोई खेल है ?

पीछे की गैलरी में उत्कीर्ण चित्र हैं, यद्यपि रंगों से निर्मित चित्र भी अनेक हैं। तैरते हुए हरिणों वाला चित्र बहुत प्रसिद्ध हुआ है जिनके केवल शिर एवम् श्रोत्रा चित्रित हैं। सम्पूर्ण चित्र की लम्बाई १६ फुट ६ इंच है। सामने वाली दीवार पर अनेक जंगली अश्व एव दो सुन्दर महिष चित्रित हैं। ये पशु परस्पर पीठ मिलाये खड़े हैं।



३—तैरते हुए हरिण (सास्को)

यहाँ एक हरिण का सुन्दर उत्कीर्ण चित्र है जिसमें इस पशु की शक्ति का अच्छा अंकन हुआ है। एक अश्व एव एक सिंह के उत्कीर्ण चित्र भी उत्तेजनीय हैं। कासे अश्व तथा बहुरंगे जाल उत्कीर्ण विधि द्वारा अंकित हैं।

कलात्मक विशेषतायें—सास्को में अगुली एवं तूलिका द्वारा चित्रण करने के अतिरिक्त बारीक झुणों का बुझा उड़ा कर गीली दीवार पर रंग भगाने की विधि भी मिलती है। पशुओं की सीमायें (Contours) रेखाओं द्वारा न बनाकर इसी विधि से बनायी गयी हैं। हाथ की छाप लेकर दीवार पर छायाकृति बनाने में भी इस विधि का उपयोग किया जाता रहा है। सींगों के परिप्रेक्ष्य के आधार पर ये चित्र परवर्ती आरिस्लेसियन एव पेरीग्राहियन युग के कहे जा सकते हैं। अन्य शैलीगत विशेषताओं से भी इसी की पुष्टि होती है। सास्को की गुफाएँ इस शैली की चरम विकसित स्थिति को प्रस्तुत करती हैं। उसमें कारीगरी और यदा-कदा विशाल आकार वाले गुण हैं। टेक्नीक की विविधता से अनुमान होता है कि ये प्रतिभाशाली कलाकार अपनी सर्वत्र क्षमता की प्रेरणा से निरन्तर नवीन प्रयोग करते रहे थे। सास्को की कला महान है और अपने आप में पूर्ण है।

(५) नियो (Niaux) की गुफायें—पैरीमीज घाटी की ओर उत्तुख यह विशाल गुफा निकटतम नगर तारास्कन-यूर-एरियेज से ४ कि मी की दूरी पर है। सत्रहवीं शती से ही यहाँ यात्री और पर्यटक आते रहे हैं और यहाँ दीवारों पर अपने नाम लिखते रहे हैं। १८६६ ई० में यहाँ “नोइर-कस (Salon-noir) के चित्रों का पता चला किन्तु उस समय इनका कोई महत्व नहीं आँका जा सका। १९०६ में जब हिंस युव की कला का अस्तित्व प्रामाणिक माना जाने लगा तो पुन इन काली रेखाओं में अंकित चित्रों की ओर ध्यान गया।

स्थिति—एक सँकरे मार्ग में से प्रथम कम से प्रथिष्ट होने पर एक छोटी झील मिलती है। प्रवेश द्वार से ६६८ गज दूर एक विशाल कस है जिसकी छत्र क्रमश नीची होती गयी है। यहाँ अनेक चिन्ह अंकित हैं जैसे साव एव काले रंग के बिन्दुओं तथा रेखाओं के समूह। साव तथा पीले समरमर के कसों को पार करने पर रेत से भरा एक कस मिलता है। इसके उपरान्त ही वह कस है जिसे “नोइर-कस” कहा गया है। सम्पूर्ण गुफा में अनेक उत्तम चित्र बने हुए हैं। सभी चित्र प्रवाहपूर्ण शैली में काली बाह्य रेखा द्वारा निर्मित हैं। पास-पास रेखायें सींचकर रोम-रॉज का आभास दिया गया है। सींग तथा खुर प्राकृतिक परिप्रेक्ष्य में हैं।

यहाँ पर अंकित महिष, अश्व, बकरा एव हिरन के चित्र मैग्नेलेनियन-युगीन कला के सर्वोत्तम उदाहरणों में से हैं। ब्रूइल ने इन्हें उत्तर-मैग्नेलेनियन युग का गाया है। इसके पूर्ववर्ती चित्र कलात्मक टेक्नीक में चित्रित हैं। बाद में जबकि शैली अधिक प्रवाहपूर्ण हो गयी, कलाकारों ने चट्टानों के उभरे हुए भागों को भी चित्राकृतियों में समाविष्ट करके रिलीफ के समान प्रभाव उत्पन्न करने की चेष्टा की है। इस कस के प्रमुख चित्र महिष समूह के हैं जो भालों से विधे हैं। यह कोई यलुक क्रिया प्रतीत होती है। यहाँ का एक दुर्लभ टेक्नीक मिट्टी में काटकर बनाये गये उत्कीर्ण चित्र हैं। गुफा के फर्श पर एक सुन्दर महिष तथा ट्राउट मछली इसी विधि से अंकित है। गुफा

के प्रवेश द्वार से ८४० गज भीतर बने इस कक्ष के अन्तिम छोर पर भी कुछ प्राचीन धुँधले चित्र लाल तथा काले रंगों में अंकित हैं तथा अनेक चिन्ह भी बने हैं। गुफा के अन्त में एक सुन्दर झील है जो पूर्णतः शान्त है। यहाँ के वातावरण में वायु का वेग विलुप्त नहीं है।

(६) त्राय फ्रेअर्स अथवा तीन भाइयों की गुफा (Trois Freres or Three Brothers' cave)—इसकी खोज हेनरी बैंग्वे तथा उसके तीन पुत्रों ने की थी इसी से इसका नाम तीन भाइयों की गुफा पड़ा। इसका अन्तरंग कक्ष, जो पवित्र भूमि (सैंचुअरी) के नाम से प्रसिद्ध है, गुफा के सर्वाधिक महत्वपूर्ण चित्रों से सुसज्जित है। इसकी भूमि तिरछी एवं ढलाव युक्त है। दीवारों पर एक-दूसरे पर अंकित अनेक उत्कीर्ण-चित्र हैं। कुछ चित्र ऑरिगनेशियन-मैरीगाडियन युग के हैं तथा कुछ मैग्देलोनियन युग के हैं। चित्रों की रेखाएँ चट्टानों में उत्कीर्ण की गयी हैं जो हल्की पुच्छ-भूमि पर बहुत उभार कर आयी हैं। यहाँ सुन्दर बाइसन, शक्तिशाली हिरन, अनेक बारहसिंगे, रीछों के शिर, अश्व, बकरे तथा प्रवेश द्वार पर दो सिंह-मुख सम्मुख मुद्रा में प्रहरियों अथवा रत्नकों के रूप में चित्रित हैं। कक्ष की दाहिनी दीवार पर एक विशालकाय हाथी (मैमथ) अंकित है जिसकी पीठ की रेखा सहसा समाप्त कर दी गयी है। एक रीछ के शरीर पर अनेक छिद्र अंकित हैं। उसके यूनन से रक्त बह रहा है। एक स्थान पर शीत प्रदेश में रहने वाले दो उल्लूकों का भी अंकन है। ये ऑरिगनेशियन युग के प्रतीक होते हैं। एक स्थान पर मध्मि का मुण्ड पहने एक मानव भी चित्रित है जो नृत्य की मुद्रा में है। उसके हाथ में एक सुविर बाद्य है जिसे वह फूँककर बजाने के हेतु मुख में लगाते हुए चित्रित है। सम्भवतः यह वशी है। इसी प्रकार की अनेक यातुक आकृतियाँ गुफा में स्थान-स्थान पर चित्रित हैं। ये प्रायः पशु-आकृतियों के बीच-बीच में हैं। गुफा में अनेक विभूत मानव मुखाकृतियाँ भी अंकित हैं। इन्हीं पशु-आत्मयों समझा गया है। यहाँ भी हिमयुग की कला का एक आश्चर्य-प्रद रूप 'मृक्ष-मानव' अंकित है। सम्भवतः यह यहाँ के सबसे बड़े ओसा का चित्रण है जो १३ फुट की ऊँचाई से समस्त गुफा पर दृष्टिपात कर रहा है।



यहाँ एक हिरन की बहुत लम्बी दाढ़ी एवं गोल आँखें चित्रित हैं। इसके आगे के पैर बड़े हैं और पिछले पैर नर्तन की मुद्रा में हैं। उपस्थेन्द्रिय पूर्णतः स्पष्ट अंकित है तथा बड़े-बड़े शींग शिर पर हैं। शरीर के विभिन्न अंगों को अधिक उभारने के हेतु काले रंग के स्पर्श लगाये गये हैं किन्तु सीमायें (Contours) उत्कीर्ण की गयी हैं। मैग्देलोनियन युग की यह कलाकृति किसी वैवी शक्ति की प्रतीक प्रतीत होती है।

### फ्रांस की अन्य गुफायें एवं शिलाशय

इन छः विशाल गुफाओं के अतिरिक्त यूरोप की अन्य गुफाओं का परिचय इस प्रकार है —

(१) बॉम लैट्रॉन (Baume Latrone)—यह विशाल गुफा गार्ड नदी के वधि किनारे पर नाइस नामक स्थान से लगभग १४ कि.मी. की दूरी पर स्थित है। इसका पता १६४० में लगा था। इसके सभी चित्र प्रवेशद्वार से कोई २६० गज अन्दर एक कक्ष में हैं। पहले मानवीय हाथों (प्रायः चारों हाथों) के अनेक चित्र छतों पर अंकित मिले। शोषकर्ताओं ने भित्ति-चित्रों पर आन दिवा तो अनेक पशु आकृतियाँ समझ में आने लगीं। गीसी मिट्टी में अंगुलियों को भिगोर दीवारों पर अत्यन्त पुरातन सैली में पशु-आकृतियाँ अंकित की गयी हैं। इसी प्रकार के चित्र ला पिलेटा की एण्डालूसियाँ गुफा (Andalusian cave of Lapileta) में भी मिले हैं। बॉम लैट्रॉन में कोई छः हाथी स्पष्ट पहचाने जा सकते हैं जो प्रायः ४ फुट ६ इन्च के आकार के हैं। गेंडे और सर्प भी चित्रित हैं। हाथियों की सूड विचित्र टेढ़ी-मेढ़ी रेखाओं द्वारा अंकित की गई हैं। सर्प कोई ६ फुट ६ इंच लम्बा है और उसका

गिर रीछ की भाँति तथा जबड़े डरावनी मुद्रा में हैं। यहाँ कुछ चित्र परवर्ती युग की विकसित कला को भी प्रस्तुत करते हैं। ये रेखात्मक शैली में हैं। ये सभी आकृतियाँ आरिम्नेशियन युग की ही मानी जाती हैं।

(२) चॉबोट (Chabot)—इसका पता १८७८ में चला था। यहाँ एक गर्भगृह (antechamber) में कुछ गहरे उत्कीर्ण रेखा-चित्र हैं। ये प्रायः विशालकाय हाथियों (मैमथ) के चित्र हैं। १६२८ ई० में यहाँ ब्रुइल ने अश्वों, बकरो तथा हाथियों के कुछ अन्य चित्रों का भी पता लगाया। सभी पुरातन शैली में अंकित है।

(३) एबु (Ebbou) इसका पता १६४६ में लगा था। प्रवेश द्वार के निकट साल रंग में हाथों की छाप है। ७१ गज लम्बे तथा १६ गज चौड़े एक कमरे में कोई ७० आकृतियाँ उत्कीर्ण हैं। इनमें २४ अश्व, १२ वृषभ, २ महिष, एक हाथी तथा अनेक बकरे हैं। प्रत्येक आकृति के केवल दो पैर बनाये गये हैं। वृषभों के शीर्ष मुड़े हुए परिप्रेक्ष्य में हैं। हिरणों के अंकन में भी परिप्रेक्ष्य दुर्बल है। इसी पद्धति के बकरो के चित्र ऐबी बैयल (Abbe Bayol) की गुफा में भी मिले हैं।

(४) ले पोर्टल (Le Portal)—यह गुफा इसी नाम के एक फार्म के निकट है। यहाँ चित्रों का पता सर्वप्रथम १६०८ ई० में लगा था। इसके उपरान्त यहाँ जो उत्खनन हुआ उसके परिणाम स्वरूप मध्य मँग्देलेनियन युग की सामग्री उपलब्ध हुई है। गुफा तक पहुँचने का मार्ग अत्यन्त दुर्गम है। एक तप मार्ग में होकर अन्दर जाना होता है जो शीघ्र ही बहुत नीचा होता चला जाता है। फर्ष गीधी मिट्टी से युक्त है। गुफा का पिछला भाग ही सरलता से खड़े होने तथा चलने योग्य है। यही पर कुछ चित्र अंकित हैं जो लगभग ६५ गज लम्बे वरामदे में हैं। इस वरामदे में होकर कई बड़े कक्षों का मार्ग है। इनमें से भी अनेक गैलरियाँ निकली हैं। प्रथम वरामदे के पिछले भाग की बायीं दीवार के आलों (niches) में अनेक चित्र साल रंग से बने हैं। इनमें से एक में हाथ चित्रित हैं। इसके पश्चात् साल रंग का ही एक बारहसिंघा अंकित है। यह रेखात्मक शैली में है जिसके शीर्ष विकृत अथवा मुड़े हुए परिप्रेक्ष्य में हैं। बायीं दीवार के अनेक घुँघले चित्रों में कासे रङ्ग से चित्रित एक महिष (बाइलन), एक उत्कृष्ट, जिसका सिर बड़ा एवं शरीर अमृपातहीन है, एवं एक काला टट्रू प्रमुख हैं।

निकटवर्ती बायीं गैलरी में विशाल मुखाकृतियों सहित दो मानव-चित्र हैं। हल्के बावामी रंग में कुछ उत्तम अश्व-चित्र हैं। उनकी शैली लास्को का स्मरण कराती है। मध्य गैलरी में साल रंग का एक अश्व तथा बावामी रंग का कुरूप वृषभ है। इस स्थान के सभी चित्र प्रायः कासे अथवा गहरे कलरुई रंग में अंकित हैं। शैली के आधार पर इन्हें ऑरिम्नेशियन-पैरीमाडियन युग का माना गया है। अश्व-चित्र अधिक हैं किन्तु महिषों की भी कमी नहीं है। अँच्छ अश्व-चित्र वीथिका के अन्त में ही अंकित हैं। आकृतियों की रेखाओं का काला रंग अश्वों के शरीर पर भी कहीं-कहीं फैल गया है। इससे कहीं-कहीं गठनबोलता का प्रभाव आ गया है। इसी से इन्हें मध्य मँग्देलेनियन युग का माना गया है। एक अन्य गैलरी में जो चित्र मिले हैं उनसे अनुमान है कि यहाँ रीछ रहते थे। इसके एक भाग में मँग्देलेनियन शैली में कुछ उत्कीर्ण चित्र हैं। इनमें महिष की एक सुन्दर चित्राकृति है। तीर से घायल एक अश्व भी चित्रित है। एक दूसरे को देखते हुए दो महिषों की आकृतियाँ यहाँ की सर्वोत्तम कृतियों में हैं। काली रेखाओं से अंकित इन चित्रों में रंग फैल जाने से कहीं-कहीं गठनबोलता आ गया है। गीधों का अत्यन्त स्वाभाविक परिप्रेक्ष्य में है। इन्हें ब्रुइल ने आरम्भिक मँग्देलेनियन युग का माना है। इस प्रकार यहाँ पर आरम्भिक आरिम्नेशियन-पैरीमाडियन तथा आरम्भिक मँग्देलेनियन युग की कृतियाँ सुरक्षित हैं।

(५) टक-ऑडोबर्ट (Tac d' Audoubert)—ताय क्रैबर्न के निकट के खोद में ही ये गिगास गुफाएँ हैं। गुफाओं में एक जसधारा भी है। लगभग एक मील तक प्रमुख-माथरीय चट्टानों को भीतर ही भीतर काटती हुई यह जसधारा गुफाओं के एक द्वार से बाहर आती है। सामो वर्य पूर्व इसी के पारण रस गुफा का निर्माण हुआ। फिर इसमें रीछों तथा मनुष्यों का निवास हुआ। यहाँ में अत्यधिक विज्ञान इनमें खो और अन्दर ए

छोटी बीधिका में सुन्दर चित्रों का पता लगाया। अश्व, महिष, एक लघु दारुसिंघा, अनेक तीर एवं गदा की आकृति के अनेक चिह्न यहाँ मिले हैं। ऊपरी गुफा की बहुत गहराई में तथा प्रवेश द्वार से कोई ७६५ मज दूर एक विशाल कक्ष में महिषों की दो सुन्दर एवं अद्वितीय प्रतिमाएँ गढ़ी गयी हैं। दोनों नर-मादा हैं और नर को मादा की गन्ध का अनुकरण करते हुए गढ़ा गया है। ये गुफा की मिट्टी द्वारा ही निर्मित हैं। दोनों बहुत जीवन्त प्रतिमाएँ हैं और सम्भवतः इनका सम्बन्ध समृद्धि के देवता एवं यातुक कृत्यों से रहा होगा। यहाँ की कठोर हुई मिट्टी में सुरक्षित जो अनेक पद चिह्न मिले हैं उनसे अनुमान है कि वे पन्द्रह वर्ष के लगभग आयु के युवक एवं युवतियों के हैं। अतः ऐसा विश्वास किया जाता है कि आदिम सामाजिक व्यवस्था के अनुरूप यहाँ आकर उन्हें प्रणय की प्रथम दीक्षा प्राप्त होनी होगी। यह गुफा मैग्गेलैनेयन युग की मानी जाती है।

(६) मांटेस्पान (Montespan) में गुफाएँ लगभग आधा मील तक फैली हुई हैं। समस्त बीधिकाओं की कुल लम्बाई २७५० गज है। गुफाओं में एक छोटी नदी झुण्डाओ बहती है जिनके कारण गुफाओं में जाना बड़ा कष्ट-माध्य है। यहाँ १६२६ ई० में चित्रों का पता लगाया। इनका कुछ भाग अब जल-मग्न है। सम्भवतः मैग्गेलैनेयन युग में ऐसा नहीं होगा। २३० गज भीतर पहुँचने के पश्चात् गुफा के ऊपरी भाग में सर्वप्रथम उत्कीर्ण चित्र मिलते हैं। पहले एक अश्व का पूछ भाग की ओर से अंकन है। फिर तीन अश्वों, एक खच्चर तथा एक पक्षी के चित्र हैं। आठ महिषों के चित्र हैं जिनके सींग मुड़े हैं तथा प्राकृतिक परिप्रेक्ष्य में अंकित हैं। एक अन्य सूखी बीधिका में अनेक रोचक आकृतियाँ उत्कीर्ण हैं, जैसे एक अश्व का शिरोभाग, जो बहुत ही सुन्दर है। आगे दायी ओर दीवार में भाले से बहुत से छिद्र किये गये प्रतीत होते हैं। यहीं पर अंकित एक अश्व को भी इसी प्रकार भाले के प्रहारों से बहुत अधिक छिद्रित किया गया है। इनके कारण मिट्टी से बनी आकृति में बहुत गहरे गड्ढे बन गये हैं।

गुफा का दूसरा भाग निचली सतह पर स्थित है। यह कक्षा की दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण है किन्तु इसमें प्रवेश करने वाले को पहले गुफा के हिम-शीतल जल में चलना पड़ता है। कुछ दूर चलने पर सूखा तथा ऊँचा स्थान आता है। इसकी दीवार पर जो कि १७५ गज लम्बी हैं, अनेक चित्र व्यवस्थित रूप में उत्कीर्ण हैं। गुफा में घनी होने के कारण वे अच्छी दशा में नहीं हैं। बूढ़स ने चार पूर्ण अश्व चित्रों, चार महिषों तथा एक घो जाति के पशु का अवलोकन किया है। इनके अतिरिक्त अश्वों एवं महिषों के मुँह भी अंकित हैं। मोण्टेस्पान के सभी चित्र आरम्भिक मैग्गेलैनेयन युग में उत्कीर्ण किये गये हैं।

इन गुफा की सबसे बड़ी विशेषता मिट्टी की मूर्तियाँ हैं। स्थूल विविक्त रूपों (Bas-reliefs) में तो अनेक आकृतियाँ अश्वों आदि की बनी ही हैं, कुछ आकृतियाँ सिंहों की भी हैं। अनेक मूर्तियाँ इसनी क्षति-ग्रस्त हो गयी हैं कि उनकी वास्तविकता समाप्त हो गयी है तथा केवल मिट्टी के ढेर मात्र बचे हैं। एक नीची छत वाली गुफा में एक रीछ की शिर-विहीन प्रतिमा है जो दो फुट ऊँची तथा ४ फुट ३ इंच लम्बी है। इसे मृमि पर बैठा हुआ बनाया गया है। अंगले पैर आगे की ओर फैले हैं और पिछले पैर उदर के नीचे दब गये हैं। इस पर एक प्रकार के क्षार की सतह चढ़ी हुई मिलती है। इसकी शीर्षा में छिद्र हैं और सम्भवतः काठ की छँटी को इसमें गाड़ कर उस पर वास्तविक रीछ का शिर लटका दिया जाता होगा। इसका शरीर भी भालों के प्रहार से छलनी हो रहा है। सम्भवतः इसका उपयोग किसी यातुक कृत्य से सम्बन्धित रहा होगा।

(७) गरगास (Gargas) की गुफा—यह एक विस्तृत गुफा है जो अनेक कक्षों को जोड़ती है। यहाँ समकालीन लोग शरण भी लेते रहे हैं। उन्नीसवीं शती से इसे देखने बहुत से पर्यटक आते रहे हैं। १८८१ से इसमें उत्खनन का कार्य आरम्भ हुआ जिससे गुफावासी रीछ तथा अन्य पशुओं के अस्थि-पत्र प्राप्त हुए। इनसे इस गुफा का समय आरिस्तेथियन तथा पैरीगार्डियन युगों तक विस्तृत माना गया।



यहां पर हाथों की छाप की अनेक छायाकृतियाँ हैं। ये प्रायः काले एवं लाल रंग की हैं। तीन अन्य कक्षों में भी इसी प्रकार की आकृतियाँ अंकित हैं। फ्रांको-कैण्टावियन खेल की लयमग्न अठारह गुफाओं में हाथों के चित्र मिलते हैं विन्तु इतनी बड़ी संख्या में ये केवल यही चित्रित हैं। इन गुफाओं में केवल हाथों के चित्र ही रंगीन हैं जो प्रायः लाल, काले तथा पीले रंगों से गुंफा पी नम दीवारों पर अंकित किये गये हैं। ये चित्र दो प्रकार के हैं। प्रथम प्रकार में तो हाथ को दीवार पर रखकर मुँह अथवा किसी नली से रंग फूँका गया है जिससे हाथ के आस-पास की दीवार रंगीन हो गयी है। दूसरे प्रकार के चित्र हाथ को रंग में डुबो कर उसकी छाप लगाने से बने हैं। हाथों को चित्रित करने की यह प्रथा केवल यूरोप ही नहीं बल्कि अन्य महाद्वीपों की अनेक संस्कृतियों में भी मिलती है। यह एक प्रकार का व्यक्तिगत प्रतीक है जिससे एक व्यक्ति का अन्य व्यक्तियों तथा दैवी शक्तियों से सम्बन्ध माना जा सकता है।

इस स्थान पर हाथों के कोई १५० चित्र अंकित हैं। लाल रंग के चित्रों पर काले रंग से हाथ चित्रित हैं। प्रायः दायें हाथ के ही चित्र बनाये गये हैं। जहाँ हाथ को रंग कर उसकी छाप लगायी गयी है वहाँ दायीं हाथ प्रयुक्त हुआ है। सम्भवतः यह चित्रण की सुविधा के कारण किया गया है क्योंकि यदि हम ऐसा मानकर चले कि हिम-युगीन मानव वैदिक काम करने में दायें हाथ का ही प्रयोग अधिक करता था तो दायें हाथ को दीवार पर रख कर दायें हाथ से नली द्वारा रंग फूँकने में सुविधा रहती होगी और इसी प्रकार दायें हाथ को रंग में डुबो कर दीवार पर छाप लगाने में भी सुविधा रहती होगी। इनमें अनेक हाथों की अंगुलियाँ कटी भी हैं। सम्भवतः तत्कालीन मनुष्य अपनी अंगुलियाँ काट कर देवता को अर्पित कर देता होगा। यह भी सम्भव है कि आखेट में उसका अण-भग हो जाता हो।

इसी स्थान पर मिट्टी लगी दीवारों तथा छतों पर सेवई के समान रेखा-नाल चित्रित हैं। ये सम्भवतः आलेखनों के आरम्भिक रूप हैं और इनसे इस अनुमान की भी पुष्टि होती है कि आदिम मानव ने रेखा-नाल में से ही पशु आकृतियों का विकास किया था। यहाँ जगनी अश्व, पहाड़ी बकरे, हिरन, वृषभ, हाथी एवं एक काई खाने वाला पक्षी उत्कीर्ण हैं। इनकी गैसी पैरीग्राफियन गैसी के समकक्ष रखी जाती है।

(न) इस्तुरित्स (Isturitz) गुफा—इस गुफा का महत्त्व इसलिए है कि इसमें उत्तरी पाषाण युग की सभी संस्कृतियों से प्रभावित वस्तुएँ उपलब्ध हुई हैं। मैग्नेसेनियन युग की अनेक वस्तुओं के अतिरिक्त इस गुफा के मध्य में एक स्तम्भ पर सुन्दर आकृतियाँ उभरी हुई उत्कीर्ण हैं। यहाँ आरम्भिक मैग्नेसेनियन एवं उत्तरी सोल्यूट्रियन युग की सामग्री भी है। बाँयी ओर मुड़कर देखता बारहसिंघा, एक अश्व, एक रीछ तथा शक्तिशाली वाहसिंघों की एक भद्रिका एवं दो और हिरन यहाँ अंकित हैं।

(६) पेच मेर्ले (Pech merle) गुफा—यह स्थान कैबरेरेट नामक स्थान के निकट एक छोटी नदी से थोड़ी दूरी पर है। इसके चित्रों का पता सन् १६२० तथा १६२२ में लगा था। गुफा में घुसते ही एक नीची भूमि वाले कक्ष में प्रवेश करना होता है। यहाँ रीछों के अस्थि-अवशेष प्राप्त हुए हैं। इसके छत में लाल रंग के बिन्दु एवं हाथों की छायाकृतियाँ चित्रित मिली हैं जो बहुत घुंघली हो चुकी हैं। कोमल मिट्टी की सेवई जैसी वस्तुओं से दीवार में एक हिरन की सुन्दर एवं विशाल आकृति बनाई गई है। यहाँ की विशाल चित्र थोड़ी १५३ गज लम्बी है तथा कहीं कहीं २२ गज तक चौड़ी है। मिलावों की प्राकृतिक बनावट से ही इस स्थान पर बड़ी विचित्र आकृतियाँ जैसी निर्मित हो गयी हैं जो बड़ी आकर्षक हैं। यही पर इस स्थान के सुन्दरतम रूप उत्कीर्ण एवं चित्रित है। चित्रकार ने यहाँ मिट्टी की दीवार पर अंगुलियों द्वारा तीन नारी आकृतियाँ स्थापित की हैं। झूलते हुए स्तन, विवर्ण-चिह्नोन्मुखाएँ तथा घुकी हुई मुद्राओं से इनका रेखांकन हुआ है। केवल एक एक पैर चित्रित है। दो आकृतियों में कण्ठ के निचले केश-राशि को सुन्दरता में अलंकृत किया गया है। कुछ ही दूर एक पशु अंकित है जिसे श्रृङ्खल

महिष अथवा कस्तूरी-वृषभ माना है। इससे ऊपर बँठी हुई मुद्रा में एक शिर-विहीन मानवाकृति है। सम्भवतः उसने हाथ में एक तीर है। ऑरिन्नेशियन युग की इन आकृतियों से कोई ३३ हजार वर्ष दूर उस विशालकाय हाथी कोमल साल रंग की चट्टानी चित्ति पर काले रंग से अंकित है। इनके नीचे साल रंग के विन्दु अंकित हैं जो ऑरिन्नेशियन युग के हैं। हाथी-चित्रों का समय परवर्ती पेरिगार्डियन अथवा पुरातन मेगडोलिथियन युग से सम्बन्धित माना जाता है। आकृतियों में विकृत परिप्रेक्ष्य का आरम्भिक रूप मिलता है। हाथी भाग रहे हैं मानो किसी आपत्ति से बचना चाहते हैं। इनकी बाली पेरिगार्डियन चित्रों से बहुत मिलती है। अन्य पशुओं का अंकन भी बड़ा सघन है। इनमें यथार्थवाद की भी झलक मिलती है।

“हाथियों के कल” के ठीक सामने “काले अश्वों वाला कल” है। इनकी शैली अद्वितीय है। प्रवेशद्वार से कोई १०४ गज दूर ग्यारह फीट चौड़ी तथा ६ फुट ३ इंच ऊँची एक भट्टिका है जिसमें काले रंग की रेखा से दो अश्व चित्रित किये गये हैं। इनके शरीर पर काले रंग के विन्दु अंकित हैं तथा घोड़ा की केश-राशि सपाट काले रंग से चित्रित है। शिर अनुपात में बहुत छोटे हैं। एक अश्व का शिर चट्टान के उभरे हुए भाग की प्राकृतिक आकृति का उपयोग करके बनाया गया है। इन अश्वों के ऊपर-नीचे हाथों की छ छायाकृतियाँ हैं जो अधिक प्राचीन हैं। एक अन्य कल में साल रंग के बारह विन्दु चित्रित हैं।

(१०) सरजिएक (Sergeac) गुफा—यहाँ के सभी चित्र प्रायः उच्च (upper) पूर्वपाषाण युग के हैं। यहाँ उत्कीर्ण चित्र एवं मूर्तियाँ भी हैं। १६०६ तथा १६११ ई में जो अन्वेषण हुये उनसे यहाँ आरम्भिक ऑरिन्नेशियन युग के कुछ प्रमाण उपलब्ध हुये हैं। पाषाणों पर गो, अश्व, हिरन आदि उत्कीर्ण एवं चित्रित हैं। इनका साम्य आत्मा से अनुमानित किया गया है।

(११) रेवरदिट (Reverdit)—यहाँ अश्वों तथा महिषों की आकृतियों के अतिरिक्त कुछ उपकरण भी मिले हैं जिनसे हिम-युग की कला की रचना-विधि एवं समय के सम्बन्ध में बहुत प्रायोगिक जानकारी उपलब्ध हुई है।

(१२) लौजल (Lauzel)—यहाँ की सुन्दर नारी आकृति, जिसे “लौजल की वीनस” कहा जाता है, बहुत प्रसिद्ध है। पहले यह एक गुफा के पत्थर पर उत्कीर्ण प्रतिमा थी जिसे अब वहाँ से पृथक् करके संग्रहालय में रखा दिया गया है। इसके पूर्ण विकसित एवं पीव उरोज तथा पृष्ठ नितम्ब बनाये गये हैं। दाये हाथ में वह महिष का सींग पकड़े प्रतीत होती है। बाया हाथ उबर की दमरी ओर तक फैला है। मुख गोल किन्तु विवरण रहित है और सींग की दिशा में मुड़ा हुआ है। केश कन्धों पर बिखरे हैं। सम्भवतः इस पर गेरु पुता हुआ था जिसके चिन्ह कहीं-कहीं अवशिष्ट हैं। इसकी आकृतिगत विशेषताएँ ऑरिन्नेशियन युग की हैं किन्तु वेरु से रमने की प्रथा पेरिगार्डियन युग की कला के निकट है।

यहाँ तीन अन्य नारी-आकृतियाँ भी हैं किन्तु वे आकार में छोटी हैं तथा उनके हाथों में सींग नहीं हैं। पाषाणमुद्रा में एक सुन्दर पुरुष आकृति भी है। यह बहुत छरहरे शरीर वाली है। सम्भवतः किसी समय इसके हाथ में धनुष अथवा वाण रहा होगा। इसकी कटि में गो-पुच्छ का चँवर बँधा है।

(१३) कैप ब्लांक (Cap blanc)—लौजल से कोई आधी मील दूर कैप ब्लांक गुफा है। १६११ में यहाँ आरम्भिक मेगडोलिथियन युग के एक के ऊपर एक चढे दो स्तर मिले। यहाँ अश्वों तथा महिषों के चित्रों की सुन्दर भट्टिकाएँ मिली हैं जिनसे हिमयुगीन शिल्प के चरम विकास का प्रमाण उपलब्ध होता है। पशुओं की उत्कीर्ण आकृतियाँ लगभग १ फुट तक गहरी खोदी गयी हैं और उनमें पृष्ठता का आभास बहुत सुन्दरता से दिया गया है। दुर्भाग्य से कुछ मूर्तियाँ नष्ट भी हो गयी हैं। आखें गोल तथा गहरी हैं। शरीर सन्धे हैं। जघाबों से गडनशीलता का सुन्दर आभास मिलता है। शीवा के बाल हल्की रेखाओं से अस्तुत किये गये हैं। ब्रूहल ने इन्हे आरम्भिक मेगडोलिथियन युग की कला में स्थान दिया है।

(१४) पेयर-नोन-पेयर (Pair-non-pair)—यह गुफा छोटी बोरबोन नदी के दक्षिणी किनारे पर स्थित है। १८८३ ई से १८९६ ई तक यहाँ बन्धन होते रहे। यहाँ ला-माउथ की कला से साम्य रखते हुए अनेक चित्र उपलब्ध हुए हैं। एक भद्रिका पर छोटे से अश्व की आकृति है जो पीछे मुड़कर देख रहा है। इसकी सीमा रेखा बड़ी कुशलता से उत्कीर्ण की गई है। छोटे गिर, बड़ी आंख तथा कोमल मुखविवर का अंकन है। आगे के पैर स्पष्ट हैं। पीछे का केवल एक पैर ही दिखाया गया है। एक अन्य चित्र किसी सिंह जाति के पशु का है। इसके पिछले भाग पर एक विमालकाय हाथी अंकित है। इसका एक दांत है। पास ही दो रीछ-मुण्ड हैं। एक हिरन और एक बारहसिंघा अंकित हैं। निकट ही एक अश्व और चित्तित है।

(१५) ला मग्देलान (La Magdelaine)—टाँव नदी के दक्षिणी किनारे पर स्थित इस गुफा में एक महिष तथा एक घोड़ी की आकृतियाँ अंकित हैं। यहाँ दो नग्न नारी-आकृतियाँ भी हैं जो एक दूसरे की देखती हुई कक्ष के बाईं तथा दाईं ओर अंकित की गयी हैं। ये नैसर्गिक सैषी में अंकित हैं। अनुमान है कि इन्हें आरम्भिक मेग्देलनियन युग में अंकित किया गया था। इस प्रकार की सभी नग्न नारी आकृतियाँ तथा प्रतीक गुफाओं के भीतरी तथा बाहरी भागों में नहीं मिलती। इससे यह अनुमान लगाया जाता है कि हिम-युगीन मनुष्य इन्हें देवताओं की सैषी में नहीं रखता था और गुफाओं के केवल उभले तथा बाहरी भागों में ही बनाता था।

स्पेन की गुफाएँ

(१) कोबालानाज—कैण्टाब्रिया के पर्वतीय क्षेत्र में गिवाखा रेलवे-स्टेशन के निकट ही रेमेलीज (Ramales) नामक ग्राम है। इससे लगभग २ कि मी दूर ला हाजा एव कोबालानाज नाम की गुफाएँ हैं जो विशाल पर्वतीय उपत्यका में स्थित हैं। १९०३ ई० से इनकी खोज हुई थी। कोबालानाज के प्रवेशद्वार से ५६ गज भीतर दो बीथिकाएँ आरम्भ होती हैं जिनमें से एक में चित्र अंकित हैं। ये दाईं हाथ की दायी दीवार पर हैं और द्वार से ८२ गज दूर हैं। दो हिरनियों के धुँधले एव अत-विस्तृत चित्रों के पश्चात् एक मृगी समूह का चित्र है। एक मृगी मुड़कर पीछे देख रही है। एक अन्य मृगी दायी ओर मुख किये है और एक और मृगी पीछे से आ रही है। सभी चित्र लाल रंग से एक विशेष विधि से अंकित हैं। सीमाएँ एक-दूसरे में लीन होते हुए विन्दुओं द्वारा अंकित हैं। सम्भवत इन्हें रुई की कुरेरी अथवा पोटली (Tampon) से अंकित किया गया है। अन्य तीस पशु भी इसी विधि से चित्रित हैं। एक पशु की भांगती हुई मुद्रा बड़ी ही सजीव बन पड़ी है। एक अन्य भद्रिका में चार हिरनियाँ एक अश्व के चारों ओर खड़ी हैं। अश्व का शरीर कुछ सन्ना है। बुद्ध के विचार से ये चित्र कैण्टाब्रियन-पेरिगार्डियन युग के हैं।

(२) सेण्टियन (Santian) गुफा—सेण्टियन नगर से कोई १४ कि मी दूर सेण्टियन राज-प्रासाद है, इसके निकट ही इस नाम की गुफा है। इसमें २२४ गज लम्बी एक बीथी है। इसमें १४२ गज चलने पर बायीं दीवार चित्तों से अलङ्कृत मिलती है। लाल रंग के विभिन्न चिन्हों द्वारा मानवीय भुजा तथा हाथों का अंकन किया गया है। शिशूल तथा गदा के समान आयुध भी चित्रित हैं। बुद्ध के विचार से ये चिन्ह मेग्देलनियन युग के आरम्भ में ही विकसित हो चुके थे तथा इनका अल्तानिरा से कोई सम्बन्ध अवश्य है। यह भी सम्भव है कि ये हाथों के ही आरम्भिक चित्र हों।

(३) एल कैसिल्लो (El Castillo)—सेण्टियन के २५ कि मी दक्षिण में अनेक गुफाएँ हैं जिनमें सर्वाधिक महत्वपूर्ण गुफा एल कैसिल्लो है। १९०३ में इसका पता लगा था। १९०९-१९१४ ई० के मध्य यहाँ जो उत्खनन हुआ उसमें उत्तरी पुरापाषाण युग के अवशेष उपलब्ध हुये हैं। एक विशाल सुरंग में होकर विस्तृत कक्ष में पहुँचने का मार्ग है जिसके बाईं ओर अनेक कक्ष बने हैं। इनकी भूमि पर हिम-युगीन मानव के पद-चिन्ह अंकित हैं। धीथी के दायी ओर अनेक आकृतियाँ चित्रित एव उत्कीर्ण हैं। कुछ चित्र हाथों के भी हैं। ये लगभग ४४ हैं जिनमें ३५ बायें तथा ९ दायें हाथ के हैं। सभी चित्र रंग को फूँक कर हाथ की छायाकृति के रूप में बनाये गये हैं। हाथों की अँगुलियाँ पूर्ण और सुष्ठु हैं, विकृत नहीं।

कुछ अन्य चित्र साल तथा पीली रेखाओं में पशु आकृतियों के हैं। ये हाथों के चित्रों पर ही अंकित कर दिये गये हैं अतः उनकी तुलना में अर्वाचीन हैं। चित्र प्रायः महिष के हैं। एक दो आकृतियाँ अश्व एवं हिरनी की भी हैं। यहाँ एक स्थान पर कुछ पशु-चित्र चौड़ी तथा प्रवाहपूर्ण रेखाओं में अंकित हैं। चौथे वर्ग के चित्र काले रंग से कला के अन्तिम भाग में बनाये गये हैं। इनकी रेखाएँ क्रमशः वारीक से मोटी होती गयी हैं। अश्व, हिरनी, गाय, वृषभ, बकरे आदि के चित्रों में यह स्पष्ट देखी जा सकती हैं। परवर्ती मेग्दलेनियन युग के काले रंग से अंकित महिष-चित्रों में गठन-शीलता का आभास देने की चेष्टा भी की गयी है। ऐसी दो आकृतियाँ अल्टामिरा के रंगीन चित्रों से मिलती-जुलती हैं।

यहाँ के उत्कीर्ण चित्रों में अश्व, बकरा, हिरन तथा हिरनी की आकृतियाँ प्रमुख हैं। इनके शरीर तिरछी रेखाओं से भरे गये हैं। यहाँ कुछ महिषाकृतियाँ भी उत्कीर्ण हैं जो पश्चात्-कालीन हैं।

(४) ला पेसीगा (La Piesga)—यह गुफा एल कैसिलो के क्षेत्र में ही है। यहाँ ऑरिजेनियन-पेरियाडियन युग के अनेक चित्र मिले हैं। साल, पीले तथा काले रंग से हाथों की आकृतियाँ, अश्व, हिरनियाँ, महिष तथा हिरन चित्रित हैं। साल विन्दुओं से भी पशु चित्रित किये गये हैं। छत पर भी अनेक चिन्ह बने हैं।

(५) पिण्डाल (Pindal) गुफा—चारली गज सम्वी इस गुफा में १२० गज अन्दर पहुँचने पर कुछ चित्र मिलते हैं। प्रायः सभी चित्र दायी दीवार पर हैं। साल रंग से विशाल की भूमा में एक हाथी अंकित है। इसके पैर कुकुरमुत्ता के समान बनाये गये हैं। हिम-युगीन मयब से इसमें यह भिन्नता है कि न तो इसके लम्बे रोम हैं न बड़े-बड़े दाँत। इसके शरीर के मध्य में लाल रंग का एक बड़ा विन्दु है जो सगभग पान के आकार का है। सम्भवतः यह हृदय की स्थिति का संकेत करता है।



५—हाथी (पिण्डाल गुफा)

यहाँ एक मछली उत्कीर्ण है। इसके नीचे एक विशाल महिषाकृति उत्कीर्ण है। दायी ओर साल तथा काले विन्दु हैं। इनका समय परवर्ती मेग्दलेनियन युग माना गया है।

(६) लास कैसारेस (Los casares) गुफा—यहाँ विकसित पेरियाडियन शैली में १५ अश्व, १० जगली वृषभ, ६ हिरन, ४ बकरे, २ सिंह, एक गंडा तथा एक भेडिया उत्कीर्ण हैं। कुछ अन्य प्राचीन आकृतियाँ भी उत्कीर्ण दिखायी देती हैं जो बहुत गहरी हैं।

यहाँ कुछ नर एवं पशु मिश्रित आकृतियाँ भी हैं जिनमें मछली तथा मेढक से साम्य रखती मुंजाकृतियाँ घुंती हैं। सम्भवतः ये जल-सम्बन्धी अभिचार कृत्यों के उपयोग में आती थी। यहां काले रंग से कुछ चिन्ह भी अंकित हैं।

(७) ला पिलेटा (La Pileta)—फ्राको-केण्टाब्रियन कला के दक्षिणी स्पेन में सर्वाधिक सुदूर क्षेत्र तक पहुँचे प्रभाव के दर्शन ला-पिलेटा गुफा की कला में किये जा सकते हैं जो मसाला के निकट है। १६११ ई. में इनकी खोज हुई थी। इनको आरिजेनियन युग से सम्बन्धित माना जाता है। अँगुलियों द्वारा बने बहुरूपी पुष्पाकरूपों के रूप में आरम्भ होकर यहाँ की कला पशु-आकृतियों तक विकसित हुई है। ये चित्र पीले, लाल तथा काले रंगों से अंकित हैं। एक बकरे तथा एक वृषभ के शिर पहचाने जा सकते हैं। बकरो, हिरनियों, गायों, जगलों आदि के चित्र भी परवर्ती युग के बने हुए हैं। अधिकांश चित्र हिमयुग के पश्चात् ही निर्मित हुए प्रतीत होते हैं। इटली की गुफाएँ

(१) लीवान्जो (Levanzo)—इटली में फ्राको-केण्टाब्रियन शैली में अंकित गुफाओं की खोज में सर्वप्रथम १६५० ई. में लीवान्जो नामक द्वीप के उत्कीर्ण गुहा-चित्रों का पता चला। यह द्वीप सिसली के किनारे से कुछ दूर पश्चिम में है। गुफा के मध्य में स्थित आकृतियाँ पर्याप्त सुरक्षित हैं। इन पर शहरे रंग की जोष चढ़ी है। हिम-युगीन



६—गावहा (सीवान्जो)

मे से कुछ इस प्रकार के हैं—विशिष्टीकृत एवं असङ्ग नारी आकृतियाँ, ज्यामितीय अभिप्राय, समान्तर रेखाओं के समूह एवं सीढ़ीनुमा रूप (scaliforms)। इनका सम्बन्ध फ्राको-केप्टात्रिजन क्षेत्र की प्राचीन पैरीगात्रियन कला से जोड़ने का भी प्रयत्न किया गया है। इसका प्रधान कारण यह है कि यहाँ छोटे पत्थरों पर एक सिंह तथा एक जगली मूकर की आकृतियाँ भी उत्कीर्ण हैं।

(३) एड्डोरा (Addaura)—यहाँ एक छोटी-सी गुफा में अबरीकी शस्त्रास्त्र भण्डार था। एक दिन उसमें सहसा विस्फोट हो जाने से दीवारों पर जो प्रस्वेद का कड़ा स्तर था वह उखल कर गिर गया और नीचे से बड़ी सुन्दर उत्कीर्ण आकृतियाँ निकल आयी। सैली की दृष्टि से ये सीवान्जो के निकट हैं। अबरो तथा हिरनियों के अतिरिक्त यहाँ मानवाकृतियों का भी बड़ा जीवन्त चित्रण है। ये नग्न हैं तथा कुछ लोथ मुझोंटे पहने हैं। दो व्यक्ति कुशली लड़ रहे प्रतीत होते हैं। दो अन्य भूमि पर लेटे हैं। उनके पैर बँधे हैं और उनकी रस्ती उनके गले में भी बँधी है। वह खिच रही है और प्रतीत होता है कि वे आत्म हत्या कर रहे हैं।

यहाँ की पशु-आकृतियाँ मेग्दलेनियन युग की हैं किन्तु मानवाकृतियाँ पूर्वी-स्पेन की सैली में हैं।

(४) निसेमी (Nisecum)—यहाँ अकित पशु-चित्र एड्डोरा की सैली में ही है। यहाँ अबरो तथा जगली भृशभों के चित्र भी हैं जिनके सींग ठीक परिप्रेक्ष्य में अकित हैं। इनसे यह अनुमान होता है कि ये मेग्दलेनियन युग के हैं।

फ्रास, स्पेन तथा इटली की कला का उपर्युक्त विवरण हिम-युगीन मानव की विकसित कला का प्रमाण है। मेग्दलेनियन युग की समाप्ति पर यूरोप में जमी हुई बर्फ धीरे-धीरे आस्प्य तथा मार्केटिक की ओर हटने लगी। इससे इस क्षेत्र की वनस्पति तथा पशु-पक्षियों में नवीन जातियों का विकास हुआ और मानव के निवास की नयी परिस्थितियाँ उत्पन्न हुईं। गुफाओं के प्राकृतिक वातावरण में रहने की आवश्यकता समाप्त हुई। प्रकृति के उपद्रवों के कारण गुफाओं के द्वार बन्द होने लगे, उनमें छतें बाँध गिरने से मिट्टी भरने लगी और अनेक गुफाएँ इस प्रकार या तो नष्ट हो गयीं या उनके मार्ग अवरुद्ध हो गये। मनुष्य उन्हें और उनकी बसावा भी भूल गया। पिछली शताब्दी में सहसा ही वे मानव की आँखों के सामने पुनः प्रकट हुईं। आज फ्रांसे में केप्टात्रिजन युग के लगभग १२० कला-केन्द्रों का ज्ञान मनुष्य को है। इनमें आरम्भिक पुरा-पाषाण युग के सभी केन्द्र सम्मिलित नहीं हैं। अनेक केन्द्रों का अन्वेषण अभी शेष है।

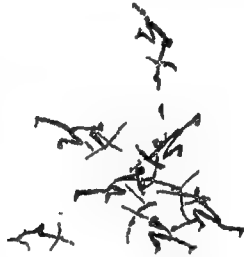
### पूर्वी स्पेन की पाषाणयुगीन कला

पूर्वी स्पेन की कला पाषाण-युगीन मनुष्य की सर्वाधिक सघन कलाकारी का प्रमाण है। ये निता-त्रिज तटीय प्रदेश तथा पैरीनीज से नेवादा तक की पर्वतीय उपत्यकाओं में मिलते हैं। फ्राको-केप्टात्रिजन क्षेत्र में उनका बना-टुनियों के विपरीत वे चित्र अपनी चोहों तथा बाहरी निताग्रियों में ही अकित हैं और दूर से ही दिखायी देते हैं। युक्तियों के भूत ध्वजान के विपरीत मेकए रंग में चित्रित होने के कारण ये स्पष्ट चमकते हैं। पूर्वी स्पेन की कला को "द्वितीय आर्टेक क्षेत्र" भी कहा जाता है। इनका आरम्भ लगभग ६००० ई० पू० में हुआ था।

स्पेन के स्थानीय निवासियों को इन चित्रों की जानकारी सदैव रही है और इनके विषय में उनमें भाँति-भाँति की भ्रान्त धारणाएँ भी प्रचलित रही हैं, किन्तु इनका ठीक-ठीक अध्ययन वर्तमान शती में ही आरम्भ हुआ है। सन् १६०३ में एक फोटोग्राफर केंगे आग्वीलो ने कैलापाटा (calapata) में अनेक चित्र देखे, किन्तु उसे उनके महत्व का ज्ञान कुछ वर्षोंपरान्त हिम-युगीन कला-विषयक लेखों को पढ़कर हुआ। उसके द्वारा इसकी सूचना ब्रुइल को मिली और फिर तो पूर्वी स्पेन की कला का अन्तर्राष्ट्रीय विद्वानों में बहुत महत्व हो गया। तभी से इस क्षेत्र का विधिवत् अध्ययन आरम्भ हुआ। धीरे-धीरे अनेक गुफा-चित्रों का पता लगा। अनेक पत्रिकाएँ, चित्र एव लेख प्रकाशित हुए। यहाँ का सर्वाधिक प्रसिद्ध कला-भण्डप कोमुल है जिसका पता आरम्भ में ही चल गया था। यह तेरिडा नामक स्थान के दक्षिण में है। यहाँ लाल तथा काले रंगों में चित्रित “नर्तकी समूह” के सम्बन्ध में १६०८ ई० से ही पर्याप्त खोजपूर्ण सामग्री प्रकाशित हुई थी। अलपेरा (Alpera) के निकट डानव्ज शिलाचित्रों को १६१० ई०



७—धनुर्धर (केवा वीजा)



८—धनुर्धर (मोरेला ला वेला)

में कोमुल से भी अधिक महत्व प्रदान किया गया। केवा वीजा (Cueva Vieja) नामक स्थान पर अंकित अनेक पशु एवं मानव आकृतियों की विचाल भद्रिका का विशेष रूप से उल्लेख किया जाता है। १६१३ ई. में अलकानिज के निकट अनेक गुफा-चित्रों का पता चला। १६१४ ई. में मिनाटेडा (Minateda) के महत्वपूर्ण चित्रों की खोज हुई। यहाँ ६० फीट लम्बी भद्रिका में सैकड़ों आकृतियाँ चित्रित हैं जिनमें मनुष्य भी अंकित है। ब्रुइल के विचार से ये तेरह विभिन्न युगों में चित्रित हुई हैं। इस प्रकार शैलीगत अध्ययन में स्पेन का यह कला-केन्द्र बहुत महत्वपूर्ण है।



९—धनुर्धर  
(तोमोन गुफा)

१६१७ ई० में मोरेला ला वेला (Morella la vella) के निकट प्राचीन चित्र मिले। वालटोर्टा (Valltorta) में भी अनेक चित्र उपलब्ध हुए। यह स्थान पूर्वी स्पेन के कला-केन्द्रों में सर्वाधिक समृद्ध माना गया है।

इसके बाद दो वर्ष तक जो अन्वेषण हुए उनमें एल्स सीकेन्स (Els Secans) तथा केवास डीला ऐरेना (Cuevas de la Arana) उल्लेखनीय हैं जहाँ मनु-सन्ध करने वाले दो अन्वित एक रस्सी के सहारे चढ़ते हुए चित्रित हैं। एक अन्य स्थान तोरमोन (Tormon) में मनुष्य, जंगली वृषभ, अश्व तथा हिरण आदि पशु लाल तथा काले रंगों में चित्रित हैं।

१६३० के आस-पास केवा रेमीगिया (Cueva Remigia) तथा किंगिल डी ला मोला रेमीगिया (Cingle de la Mola Remigia) के चित्रों का पता लगा। यहाँ बादामी, काले तथा लाल रंगों में मनुष्यों तथा पशुओं की सैकड़ों आकृतियाँ चित्रित हैं। ये चित्रित

चट्टानों बहुत ऊँचाई पर है। कुछ ही दूर स डाग्स (Les Dogues) नामक स्थान पर योद्धाओं का लड़ते हुए एकमात्र दृश्य उपलब्ध हुआ है।

इसके पश्चात् छोटे-छोटे चित्र अनेक स्थानों पर मिले किन्तु कोई बड़ा दृश्य उपलब्ध नहीं हुआ। ये सभी चित्र ऊँची-ऊँची चट्टानों पर बने हैं तथा पूर्वी स्पेन के तटीय पर्वतों के उबाड़ क्षेत्र में उपलब्ध हुए हैं अतः अनुमान है कि पुरा पाषाण-काल में यहाँ स्थानीय आदिम मनुष्य का घर रहा होगा।

**देवनीक**—यह प्रायः रंगों से निर्मित चित्र ही अधिक मिले हैं। उत्कीर्ण चित्र प्रायः दुर्लभ ही हैं। यों तो यहाँ हत्तरो चित्र ही अधिक है तथापि अपवाद रूप से बहुरंगे चित्र भी मिल जाते हैं। रंग भी सीमित हैं। प्रायः गेरुए रंग के विभिन्न प्रकारों का ही प्रयोग है। कहीं-कहीं काले तथा खेत रंग का भी प्रयोग किया गया है। इनके लिए प्राकृतिक रूप से उपलब्ध मैंगनीज, गेरु, बादायी, लाइमोनाइट, रामरज, लाल खडिया तथा कोरले का प्रयोग हुआ है। रासायनिक परीक्षणों से ज्ञात हुआ है कि ये रंग पत्ते-पत्तों से बांध के रूप में सजाये जाते थे। इनमें चमक भी है अतः अनुमान है कि इन्हें पतले किए हुए रक्त, मछु, मण्डे की सफेदी अथवा वानस्पतिक रसों में मिश्रित करके प्रयुक्त किया जाता था। रंग कई बार सजाया जाता था। केवा बेंस तिलिच में एक अपूर्ण चित्र से ज्ञात होता है कि पहले सीमाएँ अंकित की जाती थी। यहाँ पर अंकित हैं बिनका देवल कुछ भाग ही रंगा हुआ है। अनेक चित्रों से यह भी ज्ञात होता है कि आकृति का सम्पूर्ण आन्तरिक धरातल पहले पानी से भिरो दिया जाता था, तत्पश्चात् रंग किया जाता था। किन्तु सदैव ही यह विधि नहीं अपनायी गयी है। अनेक आकृतियों के शरीर में सपाट रंग न भर कर धारियाँ चित्रित करदी जाती थी और कहीं-कहीं बाह्यरेखा को चित्रित करने के बजाय उत्कीर्ण कर दिया जाता था।

ये चित्र बुरे स्थानों में रहने पर भी इतने दिन केवल इसी कारण सुरक्षित रह सके कि इन पर एक प्रकार की ओष की परत जमा हो गयी है। कहीं-कहीं ये चित्र इतने बुझले हो गये हैं कि पानी के छीटे लगाकर ही उन्हें देख पाना सम्भव है। किन्तु बार-बार गीला करने से चट्टानों में जो रासायनिक क्रिया होती है उसका इन चित्रों पर बहुत हानिकारक प्रभाव पड़ता है। कोमुल की "नर्तकी" की भी यही वशा हुई है। इन सबके पुनरुद्धार की तत्काल आवश्यकता है जम्हाय सभी चित्र शीघ्र ही लुप्त हो जाने की आशंका है।

**शैली**—पूर्वी स्पेन के सभी शिला-चित्रों के दृश्य-संयोजन में मानव तथा पशु-आकृतियों का साथ-साथ प्रयोग किया गया है। फोको-केप्टाग्नियन कला में अलग-अलग पशुओं को ही प्रायः विशाल आकारों में चित्रित किया गया है अतः पूर्वी स्पेन की कला की यह सबसे प्रमुख विशेषता समझनी चाहिए।

पूर्वी-स्पेन के पशु-चित्र बड़े यथार्थवादी हैं, किन्तु वे हैं बहुत छोटे आकारों में। बड़ी से बड़ी आकृति तीस इन्च से अधिक लम्बी नहीं है। इन पशुओं की विशेषताएँ बड़ी बारीकी से चित्रित की गयी हैं जिनसे अनुमान होता है कि तत्कालीन मानव ने बड़े सूक्ष्म अध्ययन के उपरान्त ही इन्हें अंकित किया था। इसके विपरीत यद्यपि मानवाकृतियों में भी स्वाभाविकता का ध्यान रखा गया है किन्तु उन्हें चित्रित शैली प्रदान करने का प्रयत्न किया गया है, कलत में आसकारिक हो गयी है। इनके प्रायः चार वर्ग माने गये हैं—

- (१) अल्पेरा (Alpera type)—इसमें स्वाभाविकता तथा सही अनुपातों का ध्यान रखा गया है।
- (२) सेस्टोसोमेटिक (Cestosomatic type)—इसमें शरीर कुछ लम्बा बनाया गया है, गोल शिर, चौड़ा त्रिकोणाकार वक्ष, छोटे निम्न तथा लम्बे एवं स्थूल पैर अंकित किये गए हैं।
- (३) पैचोपोडस (Pachypodous type)—इसका मधु शरीर, पार्श्ववत बड़ा शिर, छोटा पतला घट तथा बहुत मोटे पैर चित्रित हैं।
- (४) नेमाटोमोरफस (Nematomorphous type)—इसमें अनुप्राकृतिक प्रायः रेखा-मात्र रह गयी है। सारा शरीर केवल कुछ आधी-निरखी रेखाओं का समूह-मात्र अंकित है। इसे अतिव्यञ्जनावादी शैली कहा जाता है।



१०—अल्पेरा मानव (केवा साल्दाडोरा)

है और यह विश्वास किया जाता है कि इस प्रकार की आकृतियों से केवल वृत्ति अथवा शक्ति की स्थिति का आभास मात्र कराया जाता था। यह भी सम्भव है कि किसी कलाकार ने पहले इसी विधि से मानवाकृति चित्रित युक्ति सोची होगी जो धीरे-धीरे रुद्ध बन गयी।



११—सेल्लोसोमेटिक मानव (केवा डेल सिंकेल)



१२—पैथोपोडस मानव (केवा डी लास केवालास)

इन चारों वर्गों से यह अनुमान किसी भी प्रकार नहीं लगाया जा सकता कि ये किसी ऐतिहासिक विकास-क्रम से सम्बन्धित हैं अथवा मनुष्यों के विभिन्न वर्गों से प्रभावित हैं। किसी भी समूह-चित्र में विभिन्न वर्गों की आकृतियाँ एक-साथ अंकित नहीं हैं। एक समूह में केवल एक ही वर्ग के मनुष्य बनाये गये हैं फिर भी सभी आकृतियाँ बड़ी जीवन्त हैं। आकृतियों की शिरो-भूषा, वस्त्रो-आभूषणों एवं आभूषणों आदि से एक प्रकार के व्यक्ति-चित्रण की प्रवृत्ति परिलक्षित होती है।



१३—मैमाडोमोर्सेस मानव (केवा डी लास केवालास)

विषय—यहाँ अधिकतर चित्रों में आखेट का अंकन है। आखेटको को शिकार की विभिन्न स्थितियों में चित्रित किया गया है। कहीं वह पशु के पद-चिन्हों को पहचानता हुआ आगे बढ़ रहा है, कहीं घर में शिकार आवाने पर आनन्द-प्रसन्नता का आभोजन हो रहा है; कहीं-कहीं मानव तथा पशु आकृतियों को साथ-साथ चित्रित करके बड़ा ही जीवन्त वातावरण प्रस्तुत किया गया है। जंगली बकरो के शिकार वाले चित्र में बड़ी ही शक्ति और शक्ति का अंकन है। कहीं शिकारी छिपे हुए हैं, कहीं वे शाय रहे हैं, कहीं पशु भाग रहे हैं। इन शिकारियों के चित्र बड़े सुन्दर बन पड़े हैं। चित्रों से आखेट के समय की सकटपूर्ण स्थिति का भी आभास मिलता है। गोशा रेमीजिवा में आखेटको के समूह का चित्रण है। पाँच आखेटक, जिनमें कुछ दाढ़ी वाले भी हैं, एक-दूसरे के पीछे चल रहे हैं। प्रत्येक के हाथों में धनुष-बाण हैं। सम्भवतः यह युद्ध-नृत्य का अंकन है। कहीं-कहीं शयनरत युद्ध एवं शायलों का भी चित्रण हुआ



है। केवा सेल्टाडोरा में घायल और भागते हुए योद्धा का चित्र है। इसके शरीर पर अनेक तीर लगे हैं। वह गिर-ता रहा है। उसका शिरोवस्त्र गिर गया है। केवा रेमीजिवा में एक व्यक्ति घायल पड़ा है। अनेक शस्त्रधारी हाथ उठाकर प्रसन्नता व्यक्त कर रहे हैं। यह अभिज्ञाप्त व्यक्ति कोई बन्दी है अथवा अपराधी है? क्या इसकी वीरि दौ जायगी? इस विषय की अभी पहचान नहीं हो पायी है। इनका निश्चित है कि उन लोगों में, जिन्होंने ये चित्र अंकित किये हैं, दण्ड को सामूहिक स्वीकृति का विधान अवश्य प्रचलित रहा होगा।

किन्तु इन चित्रों का विषय केवल इतने तक ही सीमित नहीं है। यद्यु-सचय करने वालों का उत्तेज पहले ही किया जा चुका है। कोमुल के अंतर्की-समूह का भी संकेत किया जा चुका है जहाँ सात एव कावे रथ से चित्रित नारियो का समूह एक पुरुष के चारों ओर नाच रहा है। सम्भवतः इसमें किसी उत्सव-परक नृत्य का चित्रण है। मिना देडा में एक हालक का हाथ पकड़े एक स्त्री चलती हुई अंकित है। अर्ध-मानव एव अर्धपशु आदि के रूप में अनेक आकृतियाँ बन्धु-पशुओं की जीवात्माओं अथवा वृक्ष देवताओं की प्रतीक अथवा मुखावरण पहने नर्तकों के हेतु प्रयुक्त हुई हैं। शहरे साल रथ में चित्रित सफ़ी, जिसके चारों ओर अनेक यक्षियाँ एकत्रित हैं, मोला रेमिजिवा में चित्रित है। इसका अर्थ समझ में नहीं आ सका है।

उपकरण—इन चित्रों से तत्कालीन उपकरणों का भी परिचय मिलता है। निःसन्देह सर्वाधिक प्रयुक्त आयुध धनुष एव बाण था। इसका प्रचुरता से चित्रण हुआ है। धनुष तथा बाणों के कई रूप चित्रित हैं। बाण के मुख एव पुच्छ के आधार पर उनके भेद किये गये हैं। सम्भवतः चमड़े के तरकसों में बाण रखे जाते। बाणों का भी प्रयोग होता था किन्तु चित्रों में उन्हें बाणों से भिन्न करना कठिन है। पाशों तथा बँदों का भी प्रयोग होता था जो चमड़े तथा मिट्टी के बनते थे। रस्ती अथवा चमड़े की पट्टियों से वस्तुएँ बाँधने एव उन्हें स्थानों पर बँधने का काम लिया जाता था।

परिधान—पुरुषाकृतियाँ प्रायः नग्न हैं किन्तु कहीं-कहीं पैरों को वस्त्र से ढका चित्रित किया गया है। कमर से कटिवस्त्र का भी चित्रण हुआ है। कहीं-कहीं फेंटा भी अंकित है। एक स्थान पर एक पुरुष कन्धों को ढके हुए एक जाकेट जैसा वस्त्र भी पहने है जिसकी आसन्न पीठ पर सटक रही है। सम्भवतः ये वस्त्र वृक्षों की छाल अथवा चमड़े में बनते थे। उस समय तक बुनाई का ज्ञान नहीं हुआ था। शिर पर पल लगाये जाते थे। टोपी के ढग का भी एक वस्त्र प्रचलित था। पुरुष छुटनों तक भूजाओं में आभूषण भी पहनते थे। शिर के बाल छोटे भी होते थे और कन्धों पर फैलते हुए भी। दाढ़ी-मूछ का भी प्रायः प्रचलन था।

स्त्रियाँ कोई ऐसा वस्त्र पहनती थी जो धाघरा जैसा लगता था। यह वितम्बों पर सटकता था। वसस्मल बनावृत रहता था। कोमुल की नर्तकियों का यही वेश है। कुछ स्त्रियाँ भुजबन्ध एव कंगन भी पहने हैं।

पूर्वी स्पेन की कला का महत्त्व—ये शिला-चित्र इस प्रदेश की प्रागैतिहासिक स्थिति के अध्ययन में बहुत सहायक हैं। इन चित्रों की रचना का मूल प्रेरणा-स्रोत क्या था? सम्भवतः ये चित्र तत्कालीन घटनाओं का लेखा-जोखा अंकित करने के प्रयास में रचे गये हैं। किसी विशेष शिला पर ही बार-बार अनेक युगों में चित्र बनाये गये हैं और जान-बान की शिलाओं को सुविधाजनक होते हुए भी छोड़ दिया गया है। इस सबका क्या कारण था—यह जानना बहुत ही दुष्कर है। एक ही स्थान की सदियों तक इतना महत्त्व क्यों प्रदान दिया गया? सम्भवतः इन शिलाओं को किसी ओसा आदि ने विशेष पवित्र घोषित कर दिया होगा जिसका अनुकरण होता रहा। इनमें विशेष उन्नत का निवास कल्पित किया गया होगा। कहीं-कहीं इन पुराने चित्रों को प्रागैतिहासिक मनुष्य ने पुनः रथों से ढीक भी किया है अथवा उनका पुनरुद्धार भी किया है—इसके भी प्रमाण उपलब्ध हुए हैं।

इस सम्बन्ध में जीवात्माओं के रूप में अंकित अर्धपशु-अर्धमानव आकृतियाँ भी विशेष उत्तेज्य हैं। ये निश्चय ही ईवी यक्षियों की प्रतीक हैं, वेबल मनोरंजन के हेतु निर्मित आकृतियाँ नहीं। सम्भवतः ये दार्ढमवार में से विनम्रित धोरायिक आकृतियों के चित्र हैं। इन चित्रों में अंकित केशभूषण के आधार पर यह अनुमान लगाया जा सकता है कि जिन लोगों ने ये चित्र बनाये हैं उनका रहन-सहन निम्न प्रकार का था।

संक्षेप में इस कला को समझने के हेतु पर्याप्त सावधानी की आवश्यकता है। न तो इन चित्रों को तत्कालीन टाढाओं की स्मृति ही कहा जा सकता है और न केवल अभिचारपरक कहकर ही टाढा जा सकता है। इनके वस्तुतः विवक्षेण से ही किसी सर्वमान्य निर्णय पर पहुँचना सम्भव है। फिर भी इन चित्रों का वास्तविक अर्थ समझने का दावा नहीं किया जा सकता।

**काल-निर्धारण**—ये सभी चित्र एक समय में अंकित नहीं हुए हैं। चित्र एक-दूसरे पर अंकित हैं। कुछ चित्र तो बहुत पीछे से बनाये गये हैं। इनमें समय ही नहीं बरत शैली का भी भेद है। इस कला में पहले तो बकास दिखाई देता है किन्तु बाद में अत्यधिक अलङ्कृति आ जाने से पत्तन के लक्षण उत्पन्न हो गये हैं। इससे इस कला की प्राचीनता की प्रामाणिकता का प्रश्न उत्पन्न होता है। प्रश्न यह है कि फ्राको-केन्टाग्रिजन कला की ही गति पूर्वी स्पेन की कला हिम-युग के अन्तिम वर्षों में उत्पन्न हुई थी अथवा वह अधिक अर्वाचीन है। यह उत्तरी पुरापाषाणकाल से सम्बन्धित है या बाद की किसी संस्कृति से है। फ्राको-केन्टाग्रिजन कला के विपरीत इस कला के समय-निर्धारण में निम्नांकित कठिनाइयाँ हैं :—

- (१) यहाँ अंकित पशु-पक्षी ऐसे हैं जो उष्ण एवं शीतल दोनों प्रकार की जलवायु में रह सकते हैं।
- (२) तत्कालीन जिल्व के कोई उपकरण उपलब्ध नहीं हुए जिससे कि भित्ति चित्रों की शैली के साथ-साथ वस्तुओं के पदार्थों की प्राचीनता की परीक्षा की जा सके।

(३) ये चित्र गहरी गुफाओं में अंकित नहीं हैं और यह सम्भव है कि इन तक पहुँचने में आसानी होने के कारण ये परवर्ती युगों में बनाये अथवा सुधारे गये हों।

इन्हीं कारणों से इनकी प्राचीनता के सम्बन्ध में विद्वानों में परस्पर बहुत मतभेद हैं। नूबल आदि ने इनका साम्य फ्राको-केन्टाग्रिजन कला से विधाय है और इनकी प्राचीनता तथा हिम-युगीन आधार में विश्वास व्यक्त किया है। इसके विपरीत अनेक स्पेनिश अध्येताओं ने इसे नव-पाषाण-कालीन कला माना है, फिर भी इन्होंने अपना कोई स्पष्ट मत व्यक्त नहीं किया है। एक अन्य विद्वान ने इसे मध्य-पाषाण-कालीन कला माना है जब कि हिम गल चुका था और नवपाषाणकालीन मानव ने पुराने चित्रों पर अनेक नये चित्र अंकित किये। इनकी परम्परा को हिम-युगीन कला से प्रेरणा मिली होगी। यह भी सम्भव है कि पैरीगार्डियन मानव ने इन चित्रों की रचना की, जो उत्तरी पाषाण युग तथा मध्य पाषाण युग के साथ-साथ बिखरे हुए रूप में नव पाषाण युग तक स्पेन में रहा। ऐसे अनेक प्रमाण मिले हैं कि फ्राको-केन्टाग्रिजन कला की एक शाखा ही स्पेन में आकर परवर्ती काल में विकसित एबम् पल्लवित हुई। लापिसेटा तथा मलागा के चित्रों से इसकी पुष्टि होती है। अतः इस कला को फ्राको-केन्टाग्रिजन कला की समकालीन नहीं माना जा सकता।

फ्राको-केन्टाग्रिजन पशु-आकृतियों के साम्य के कारण इसकी जड़ें यही खोजता तर्क सगत नहीं है। किसी पुरानी कृति के आधार पर नवीन कृति के अंकन भास से इसे सिद्ध नहीं किया जा सकता। वस्तुतः फ्राको-केन्टाग्रिजन कला के समान पशुओं का पूर्वी स्पेन की कला में अंकन बहुत अर्वाचीन है और शैली की दृष्टि से पर्याप्त भिन्न भी है। अनेक पशु दीर्घ काल तक अस्तित्व में रहे थे अतः इनमें ऐसे पशुओं का भी अंकन हुआ है जिन्हें स्पेनिश कलाकार ने देखा नहीं, केवल परम्परा में सुना था। हिरन, बकरा, झूकर एवं वृषभ आदि ऐसे पशु हैं जो हिम युग में भी थे और आज भी हैं। अतः यहाँ प्रतीत होता है कि इस कला को हिम-युगोत्तर-शैली के अन्तर्गत रखा जाय। सभी चित्र प्रायः आधेटक संस्कृति के हैं। पालतू पशुओं के चित्रों को अधिक प्राचीन तथा प्रामाणिक नहीं माना गया है। सम्भव है कि उस युग में मनुष्य कृता आदि पशुओं को पालने लगा हो।

ये सभी चित्र संयुग्मी किनारे से दूर पर्वतीय क्षेत्र में हैं अतः अनुमान है कि नवीन आधेटकों के आगमन से

यहाँ के मूल निवासियों को इस क्षेत्र में शरण लेनी पड़ी होगी। इसका प्रमाण इससे भी मिलता है कि यहाँ मछली तथा नावों के चित्र नहीं हैं। सम्भव है कि समुद्री किनारे पर किसी अन्य जाति अथवा समूह का अधिकार हो जिससे कि ये लोग उधर न जा सकते हों। ये लोग कितने समय तक यहाँ छिपे रहे इसका कोई ठीक अनुमान नहीं लग सका है। लगभग चार हजार वर्ष ई० पू० में यहाँ नव-पाषाण काल की शुरुआत हुई थी और ये लोग किस समय इसके सम्पर्क में आये, इसका भी कोई निश्चित प्रमाण उपलब्ध नहीं है।

पूर्वी स्पेन की कला स्वतन्त्र शैली को लेकर विकसित हुई है। फ्रांको-केल्टाब्रिजन कला की अपेक्षा यहाँ की शैली में अफ्रीका की कला से अत्यधिक साम्य है अतः सम्भव है कि इसे वहीं से प्रेरणा मिली हो। दक्षिणी अफ्रीका से दक्षिणी रोडेसिया होकर पूर्वी स्पेन तक एक अपेक्षाकृत नवीन शैली के प्रसार का भी पता चला है जिसके अवशेष वर्तमान युग में बुशमैन आदि कतिपय नौशो जातियों में अब भी मिल जाते हैं। दक्षिणी अफ्रीका तथा पूर्वी स्पेन की कला में आश्चर्यजनक साम्य भी है। रोडेसिया, पूर्वी अफ्रीका, मिस्र तथा केन्द्रीय सहारा प्रदेश में होकर इन दोनों स्थानों की कला में कोई सम्बन्ध-सूत्र बनना पर्याप्त सम्भव है।

आदिम कला के अध्ययन से कलाओं के अनिवार्य तत्वों को समझने में सहायता मिलती है। संस्कृति के महाव्युत्थानों की कलाओं के अनुवीक्षण से हमें कला के मौलिक स्वरूप के अध्ययन में कोई सहायता नहीं मिलती यद्यपि मानवीय चिन्तन, उष्माकाशानुषंगी एवं आदशों के विचार से महाव्युत्थानों की कलाओं का महत्त्व सर्वोपरि है। किन्तु ये आदर्श मानवीय जीवन-पद्धति आदि से सम्बन्धित हैं और स्वयं वे ये कला के अंग नहीं हैं। आदिम जीवन में कलाएँ अनिवार्य रूप से घुली-मिली हैं और प्रत्येक क्षण वे उनका उपयोग करते हैं। आदिम कला में पूर्ण सामाजिकता है। उसका परिष्कृत संस्कृति और बौद्धिकता से कोई सम्बन्ध नहीं है, यह केवल सहज अनुभूतियों का इन्निग्रसवेद्य रूप है। यद्यपि आदिम समाजों में कला-सृष्टि का उत्तरदायित्व कुछ पिने-पुने प्रतिभाशाली व्यक्तियों पर ही होता है किन्तु वह किसी व्यक्ति की सम्पत्ति नहीं होती, सम्पूर्ण समाज का इस पर अधिकार होता है। कलाकृतियों के निर्माता केवल उपकरणों के प्रयोग में ही कुशल नहीं होते, बरन् सामग्री को इच्छानुसार रूप देने में भी समर्थ होते हैं। प्रागैतिहासिक कला-कृतियाँ धर्म आदि से आरम्भ से ही सम्बन्धित नहीं थी अतः यह कहना ठीक नहीं है कि प्रागैतिहासिक चित्रकृतियाँ 'कला' की परिधि में नहीं आती, उनकी रचना कुछ अभिचार-परक कृत्यों के हेतु की गयी थी। वस्तुतः कला, भाषा तथा उपकरणों का प्रयोग मनुष्य ने धर्म के आविष्कार से बहुत पहले ही कर लिया था, सम्भवतः तभी जब वह आखेटक भी न होकर केवल अन्न का संग्रह मात्र करता था। यह स्थिति लगभग पचास हजार वर्ष पहले की है।

आदिम मनुष्य अपने चारों ओर की प्रकृति को सहज भाव से देखता है। सम्भवतः वह उसके प्रति पूर्णतः सचेत भी नहीं रहता। अतः उसकी अधिभ्याप्ति भी सहज और सीधी होती है। इसके साथ विकसित संस्कृतियों के धर्म, समाज और कला व्यवस्था की स गति बिठाना कठिन है।

कोई तीस से चालीस हजार वर्ष पूर्व डोरडोन तथा उत्तरी स्पेन के गुफावासी मनुष्य ने गीसी दीवारों पर अगुलियो से टेडी-मेडी रेखाएँ बनाना आरम्भ किया। यह क्रिया आगे चलकर पशु आकृतियों की बाह्य-रेखाओं और रिलीफ चित्रों के रूप में विकसित हुई। सोल्यूट्रियन युग (लगभग २०,०००—१५,००० ई पूर्व) तथा मेग्हे-सेनिमन युग (लगभग १५,०००—१०,००० ई पू) के मध्य इन्हीं रेखाओं ने शिति उत्तरीय चित्रों को जन्म दिया जिनमें हल्के रंग भी भरे गये।

इन चित्रों की शैली को 'फ्रांको-केल्टाब्रिजन' शैली कहा जाता है। इस शैली के विकास के तीन चरण रहे हैं—

(क) प्रथम चरण के चित्र काली बाह्य रेखाओं में अंकित किये गये हैं और उनमें कोई एक हल्का रंग भरा गया है।

(ख) द्वितीय चरण में बालू रेखा से नीची आकृति में दो रंगों को भरकर गठनशीलता दिखाने का प्रयास किया गया है। गुफाओं के खुरदरे सरातलो अथवा पत्थरों के उभारों का भी इन आकृतियों में उपयोग कर लिया गया है।

(ग) तीसरे चरण में अल्टामिरा तथा फॉन्ट द गाम के बहुरंगी चित्र निर्मित हुए। इनकी आकृतियों में बहुत स्वाभाविकता है तथा घनत्व एवं गति के बड़े सशक्त प्रभाव हैं। इस समय की कला में कुछ ज्यामितीय अभिप्रायों के आरम्भिक रूप भी मिल जाते हैं।

आलेखक शैली के चित्रों के ससार भर के विशाल जम्हार को तीन पद्धतियों में विभक्त किया जा सकता है—

(क) ऐक्स-ने शैली (ख) पूर्णमुख सिंह (ग) पीछे देखता पशु

(क) ऐक्स-ने शैली—आरम्भिक आलेखक मानव ने अपने शिकार के आन्तरिक अवयवों की सही-सही स्थिति को लक्ष्य करके आकृतियों की सोमा रेखा में मुख से उदर अथवा हृदय तक का मार्ग, हृदय एवं उदर की स्थिति आदि को सरल रेखाओं द्वारा दिखाया है। सम्भवतः इनसे आलेख में भी सहायता मिलती होगी। इस शैली के सर्वप्रथम चित्र हड्डियों पर उत्कीर्ण हैं। इनके पश्चात् ही गुफाओं की दीवारों पर इस प्रकार के चित्र अंकित किये गये हैं। यह शैली परवर्ती मेगडेलिनियन युग में लगभग ११,००० ई पू से ६,००० ई पू पर्यन्त दक्षिणी फ्रांस में प्रचलित रही और वहाँ से गार्न, गार्न, उत्तर एवं पूर्व की ओर बढ़ी। गार्न आदि में हस्तका प्रचलन लगभग २,००० ई पू तक रहा। किन्तु अब तक आते-आते पशु के आन्तरिक भागों की रचना के स्थान पर बायसो, शकरपारो आदि के ज्यामितीय रूपों का प्रचलन हो गया था। कहीं-कहीं हृदय अथवा उदर आदि का अकन वृत्त के रूप में भी होने लगा था।

(ख) पूर्णमुख सिंह—दक्षिणी-पश्चिमी फ्रांस में पैरीनीज क्षेत्र की ढाल फार्स गुफाओं में एक अन्य अभि-प्राय भी आरम्भ हुआ जिसमें किसी पशु, विशेष रूप से सिंह को बर्णन की ओर अभिमुख चित्रित किया जाता था। यह अभिप्राय लगभग १६०० ई पू तक जीवित रहा। यह अभिप्रायः फ्रांको-केम्प्टाबरी क्षेत्र से दक्षिण एवं पूर्व में फैला।

(ग) पीछे देखता पशु—इसकी आकृति से पशु को पीछे देखते हुए तथा घाघने की जैसी स्थिति में चित्रित किया जाता रहा है।

मेगडेलिनियन युग के सांस्को के चित्रों में कुछ आयताकार अभिप्राय भी अंकित हैं जो या तो पशुओं के चारों ओर घेरा बनाये हुए हैं अथवा पशु के शरीर को ही आवृत कर रहे हैं। इन्हे आस माना जाता है। पर ये धायाद जाल न होकर जादुई चिन्ह थे जो पशुओं को अभिमन्त्रित करने के लक्ष्य से अंकित किये गये थे।

पूर्वी स्पेन की कला में फ्रांको-केम्प्टाब्रियन क्षेत्र की कला से दो मुख्य श्रेणें हैं—

१—स्पेन की कला में मानवाकृतियों का निरन्तर चित्रण हुआ है जबकि फ्रांको-केम्प्टाब्रियन क्षेत्र में मनुष्याकृति का अकन यदा-कदा ही हुआ था।

२—स्पेन के पशु बड़े आकार वाले नहीं हैं। प्रायः छोटे-छोटे बाकारों में हरिण आदि पशुओं का अकन है।

ये दोनों विशेषताएँ बदसी हुई प्राकृतिक परिस्थिति की सूचक हैं।

## मिस्र की चित्रकला

जिसे यूरोपवासी "इजिप्ट" के नाम से जानते हैं उसको अरब-लोग "मिस्र" कहते हैं जिसका सम्बन्ध यहूदी भाषा के "मित्रै म" शब्द से है। पश्चिमी भाषा का "इजिप्ट" शब्द यूनानी भाषा के "एग्जिप्टोस" से विकसित हुआ है। प्राचीन यूनान में यह शब्द "हे-का-प्टाह" था जिसको मिस्र के मेम्फिस नामक क्षेत्र के हेतु प्रयुक्त किया जाता था किन्तु सम्पूर्ण मिस्र के हेतु नहीं। इस देश के दो रूप हैं जिनमें एक काला देश और दूसरा साल देश कहा जाता है। पूर्व तथा पश्चिम के रेगिस्तानी प्रदेश की मिट्टी में सलिया होने के कारण ही इस क्षेत्र को यह नाम दिया गया है।

इस देश की प्राकृतिक सीमाएँ बड़ी सुनिश्चित हैं। उत्तर में भूमध्यसागर, पूर्व में लाल सागर, पश्चिम में लीबिया का मरुस्थल एवं दक्षिण में जल के स्रोतों का प्रथम विशाल क्षेत्र। नृविषा को अधिकार में लेने के उपरान्त यह सीमा जल-स्रोतों के द्वितीय क्षेत्र तक विस्तृत हो गयी है और इस प्रकार एक असम आमत का निर्माण हो गया है। यहाँ की कुल भूमि का केवल तीसरा भाग कृषि योग्य है। इस देश की भौगोलिक स्थिति ने यहाँ के इतिहास एवं संस्कृति को एक निराला ही स्वरूप प्रदान किया है।

पुरातत्त्ववेत्ताओं का अनुमान है कि यहाँ भी आदिम मानव ने द्वि-युग में स्वतन्त्र रूप से विकास किया था। यह मानव बादामी (Brown) रंग की त्वचा, नाटो कद एवं सम्बन्धी लंबी दुर्लभ खोपड़ी से युक्त था। सम्राटों के शासन के आरम्भ के पूर्व यहाँ एशिया से मिलते-जुलते मानव का निवास था। दक्षिणी क्षेत्र में कुछ नीग्रो नस्ल का भी प्रभाव मिलता है। यहाँ की आरम्भिक भाषा सम्भवतः नीग्रो परिवार की थी जिसमें सामी धातु-रूपों एवं व्याकरण के नियमों का समावेश हुआ। सातवीं सती में अरबों की विजय से यहाँ इस्लामी उत्पत्ती एवं अरबी भाषा का प्रवेश हुआ। इस क्षेत्र में यह प्रभाव बहुत वलशाली सिद्ध हुआ।

**प्रागैतिहासिक एवं प्राग् राजवंशीय युग**

ऐतिहासिक युग के लाखों वर्ष पूर्व यहाँ पुरापाषाण युग के आखेटक मानव के चिन्ह प्राप्त हुए हैं। तब तक यहाँ वनस्पतियाँ भी प्रचुरता से उपलब्ध नहीं थी। आखेटक संस्कृति से कृषि-संस्कृति की ओर यहाँ के मनुष्य के परावर्तन के अनेक प्रमाण नव-पाषाणकालीन अवशेषों के रूप में उपलब्ध हैं। उत्तर धातुयुग एवं प्राग् राजवंशीय युग लगभग समकालीन रहे हैं। इस समय पर यहाँ मैसेपोटामिया का भी कुछ प्रभाव परिलक्षित होता है। नवपाषाणकालीन समाधियाँ अण्डाकार गड्ढों के रूप में मिलती हैं। इसके कुछ समय उपरान्त ये चौकोर भी बनने लगीं। कहीं-कहीं इनमें ईंटों का भीतरी पेटा भी चलता था।

**प्राक् फराऊनी** अथवा **प्राक् मेम्फाइट युग**—५००० ई. पू. से २८५० ई. पू. तक—प्राचीन मिस्र का राजवंशों की विधिवत् स्थापना से पूर्व का इतिहास प्राक् फराऊनी युग कहा जाता है।

**फराऊनी युग**—२८५० ई. पू. से २०५० ई. पू. तक—मिस्र का इतिहास प्रायः राजवंशों के जाटारों पर विभिन्न युगों में विभाजित किया गया है। लगभग २८५० ई. पू. में तामेर धातुक संघट्ट में दो विभिन्न शासनों में बँटे राज्य का एकीकरण किया था। तभी में यहाँ राजवंशों के शासन की प्रथमा आरम्भ होगी है। पाटो तथा डेन्टा की भौगोलिक विषमता ने परबनी मास्कृतिक विभाग में निर्वाचक भूमिका निर्माद है। इन सप्त राजवंशीय घीनीज की जन. इन युग के आरम्भिक दो राजवंशों की घीनी राजवंश (Thinite Dynasties) कहा जाता है। मिस्र के प्राचीन शासक फराऊन बड़े जाते थे अन इन युग की फराऊनी युग मरते हैं। इनके नामों का प्रमाण मिस्र "मिन्कम" के आधार पर बता-क्षेत्र में यह मेम्फाइट युग के नाम में भी उल्लेख है। मिस्र

(Memphis) नगर की नीव मेनी (Menes) ने रखी थी। प्राचीनतम प्रमाणों से सिद्ध होता है कि राजा को ईश्वर तथा राजवंश को देवताओं का अवतार समझा जाता था। मिस्र के प्राचीन एकवर्तीय शासन का यह सामान्य स्वरूप रहा है। इसी युग में शासन का स्वरूप कुलीन-तन्त्र के समान विकसित हुआ। प्रथम राजवंश के राज्य करते हुए ही ये परिवर्तन आरंभ हो गये थे। राज्य की आन्तरिक व्यवस्था के साथ-साथ पड़ोसी राज्यों से संघर्षों के बारे में निश्चित नियम बनाये गये। मकबरो में सेबनान प्रदेश से आयातित काष्ठ एवं फिलिस्तीन से आयातित पकाई मिट्टी के उपकरणों के प्रयोग से यह स्पष्ट है कि इन देशों से मिस्र के सम्बन्ध मधुर थे।

प्राचीन राज्य—मिस्र के इतिहास का प्रथम महत्वपूर्ण युग तीसरे से छठे राज्यवंशों तक रहा है जिसे प्राचीन राज्य कहा जाता है। इसकी राजधानी मेम्फिस में थी। इस युग के लेख तो बहुत कम मिलते हैं किन्तु शवों के साथ गाड़ी जाने वाली सामग्री एवं उपकरण पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध हैं। इस समय की समाधियाँ “मस्तबा” कही जाती थी जो सीढ़ीदार ढलाव वाले पिरामिडों के रूप में निर्मित हुई हैं। तृतीय राजवंश का सर्वाधिक महत्वपूर्ण सम्राट जोसर (Zoser) था जिसने सक्कारा में अनेक सुन्दर एवं प्रसिद्ध समाधिगृहों का निर्माण करवाया। मिस्र के पाषाण-निर्मित भवनों की विशालता एवं समृद्ध योजनाओं का आरम्भ सर्वप्रथम यहीं से होता है। जोसर का समय २६५०-२६०० ई पू माना जाता है। चतुर्थ राज्यवंश स्नेफेर (Sneferu, २६००-२४८० ई पू के लगभग) से आरम्भ होता है। नुबिया तथा सीरिया में उसने जो लूट मचाई उसके प्रमाण अब प्रायः नष्ट हो चुके हैं। उसके तीन उत्तराधिकारियों खूफू (khufu), खफे (khafre) तथा मैकुरे (Menkure) का यश प्रायः उनके द्वारा बनवाये गये पिरामिडों की विशालता पर आधारीत है जो सामूहिक श्रम के कुशल प्रबन्ध के परिचायक हैं। चतुर्थ राज्यवंश में अपने प्रशासनिक अधिकारियों की सख्या में वृद्धि की। पाँचवें राज्यवंश से राज्य में पुरोहितों का प्रभाव बढ़ने लगा। इसके प्रथम तीन शासकों की हिस्न (हेलियोपोलिस Heliopolis) के पुरोहितों ने ही बुना था। छठा राज्यवंश (२३५०-२२०० ई० पू०) यद्यपि सीरिया तथा फिलिस्तीन सहित एक विशाल क्षेत्र का शासक था तथापि देश के अनेक छोटे-छोटे भागों में स्वतन्त्र शासन के हेतु उपद्रव एवं विद्रोह आरम्भ होने लगे थे। परिणामतः मिस्र में अनेक गृह-युद्ध आरम्भ हो गये। शीघ्र ही अनेक छोटे-छोटे राज्यों की स्थापना हुई और प्रत्येक व्यक्ति स्वयं को असुरक्षित अनुभव करने लगा। सातवें से दसवें राज्यवंशों तक यही स्थिति रही। नवें तथा दसवें वंश की राजधानी हेराक्लीपोलिस में रही। दसवें वंश ने उच्च मिस्र में भी अपने प्रभाव-विस्तार का प्रयत्न किया। इसके ही समय बैब्ब ने म्यारहवें राज्यवंश का स्वतन्त्र उद्भव हो गया और इसके उत्साही शासक २०५० ई० पू० के लगभग सम्पूर्ण देश पर पुनः आधिपत्य करने में समर्थ हुए। इसके एक शासक मेनतूहातेप द्वितीय के प्रयास बड़े प्रशंसनीय कहे जाते हैं।

बीचन युग—२०५० ई० पू० से १०८५ ई० पू० तक—बैब्ब के शासकों के सरक्षण में पनपी कला जीवन कला कही जाती है। इसके अन्तर्गत मध्यकालीन तथा नवीन राज्य दोनों आ जाते हैं।

मध्यकालीन राज्य—मिस्र के इतिहास में दूसरा महान् युग मध्यकालीन राज्य (The Middle kingdom) कहा जाता है। इस समय के स्थानीय सामन्त पुनः शक्तिहीन होकर केन्द्र के अधीनस्थ अधिकारी मात्र रह गये। बारहवें राज्यवंश (१९८१-१७७८ ई० पू०) के समय यहाँ सभी क्षेत्रों में आशातीत उत्पत्ति हुई। आमेनेमहेत प्रथम ने राजधानी को उत्तर में वर्तमान विश्व के निकट स्थानान्तरित किया और पूर्वी डेल्टा के क्षेत्र की सुदृढ़ घेराबन्दी की। सीसोस्त्रिस तृतीय ने नुबिया पर अधिकार किया तथा पश्चिमी एशिया को ओर विजय-अभियान आरम्भ किये। आमेनेमहेत तृतीय ने फायूम को एक उर्वर क्षेत्र के रूप में विकसित किया। तेरहवें तथा चौदहवें राज्यवंश (१७७८-१६७० ई० पू०) बहुत निर्बल थे और सिंहासन पर बड़ी शीघ्रता से नये-नये सम्राट आसीन हुए। इस समय एशियाई तत्वों का भी समावेश हुआ। यूनानी परम्परा के अनुसार सम्राटों ने मिस्र में पन्द्रहवें

### ३० : "यूरोप की चिन्तकता"

तथा सोलहवें राज्यवशों की स्थापना की और ग्रीक रथ का परिचय मिस्रवासियों को कराया। उच्च मिस्र में १६१० ई० पू० के लगभग सत्रहवें राज्यवश ने युनानी राजानों को निर्भूल करके पुनः स्थानीय शासन की स्थापना की। इनका अन्तिम सफल सम्राट कामू (Kamose) था।

**नवीन राज्य**—मिस्री इतिहास का तृतीय महायुग "नवीन राज्य" कहा जाता है जो तेरहवीं से बीसवीं शताब्दी ई० पू० तक के लगभग सत्रहवें राज्यवश ने युनानी राजानों को निर्भूल करके पुनः स्थानीय शासन की स्थापना की। इनका अन्तिम सफल सम्राट कामू (Kamose) था।

नवीन राज्य—मिस्री इतिहास का तृतीय महायुग "नवीन राज्य" कहा जाता है जो तेरहवीं से बीसवीं शताब्दी ई० पू० के लगभग सत्रहवें राज्यवश ने युनानी राजानों को निर्भूल करके पुनः स्थानीय शासन की स्थापना की। इनका अन्तिम सफल सम्राट कामू (Kamose) था।

नवीन राज्य—मिस्री इतिहास का तृतीय महायुग "नवीन राज्य" कहा जाता है जो तेरहवीं से बीसवीं शताब्दी ई० पू० के लगभग सत्रहवें राज्यवश ने युनानी राजानों को निर्भूल करके पुनः स्थानीय शासन की स्थापना की। इनका अन्तिम सफल सम्राट कामू (Kamose) था।

**परवर्ती युग**—(१०८३ ई० पू० से ३३२ ई० पू० तक) इस प्रकार की परिस्थितियों में मिस्र में परवर्ती युग आरम्भ हुआ। इस समय केवल एक सामिक राजधानी थी जिसका संचालन बड़े-बड़े पुरोहित करते थे। डेल्टा प्रदेश में एक राजनीतिक राजधानी भी थी। इस समय सीरिया के सैलिक युद्धों ने मिस्र के अनेक क्षेत्रों पर अधिकार कर लिया था। 'हर्मी' दलों ने से बाईसवें राज्यवश (६३५—७१६ ई० पू०) का उदय हुआ जिसकी राजधानी बुनासिस में थी। इस वश में एक प्रसिद्ध राजा शेषोक प्रथम हुआ जिसने फिलिस्तीन पर आक्रमण किया और यरूशलेम को लूटा। इसके साथ-साथ तामिस (Tamus) ने तेईसवें राज्यवश का उद्भव हुआ। इन दोनों वशों को बीबीसवें वश ने उखाड़ दिया और डेल्टा प्रदेश में स्वयं को सुदृढ़ किया। विजयी सम्राट प्योथी, जो २५वें नुवियम राज्यवश का द्वितीय राजा था, दक्षिण की ओर बढ़ा तथा ७२५ ई० पू० में वहाँ अधिकार कर लिया। इसके उपरान्त ६७० ई० पू० तथा ६६६ ई० पू० में असीरिया की प्रबल शक्ति ने आक्रमण करके मिस्र के बहुत से भूभाग पर अधिकार कर लिया। छवीसवें राज्यवश के साथ मिस्र के फराकनी शासन ने पुनः एकता का प्रयत्न किया। इस समय सामंतिक प्रथम (Psamtik I) ने यूनानियों के सहयोग से मिस्र में से असीरियन शक्ति को हिसा दिया। ५२५ ई० पू० तक मिस्र पुनः व्यक्तिगत विद्रोहों के कारण दुर्बल हो गया और फारस की बढ़ती हुई शक्ति ने इस समय यहाँ अधिकार कर लिया। यहाँ का शासक सामंतिक तृतीय बहुत कम समय तक राज्य कर सका। इसके उपरान्त अनेक छोटे-छोटे राज्यवश परस्पर लड़ते-झगड़ते विभिन्न स्थानों पर राजधानियाँ स्थापित करते रहे और देश की सीमाओं का विस्तार अथवा संकोच होता रहा। तीसवें वश के साथ यहाँ फारसी आधिपत्य समाप्त हुआ और ३३२ ई० पू० में यहाँ सिकन्दर का आक्रमण हुआ।

**यूनानी-रोमन तथा बिब्लिस्टाइन प्रभाव**—३३२ ई० पू० से ६४१ ई० पू० तक सिकन्दर की मिस्र-विजय के पश्चात् कुछ समय तक यहाँ विदेशी शासन रहा। ३२३ ई० पू० में निश्चित मिस्र पर प्लोमी प्रथम (Ptolemy I) का अधिकार हो गया जिसने ३२० ई० पू० तक शासन किया। इस डेल्टा प्रदेश के शासक ने यूनानी अधिकारियों को ही प्रभुता दी। इस समय साहित्य, कला तथा विज्ञान की भी उत्पत्ति हुई और सिकन्दरिया वायक नगर

यूनानी संस्कृति का महत्वपूर्ण केन्द्र बन गया। मिस्र तथा यूनानी संस्कृतियों के सम्मेलन के प्रयत्न में नए शासक स्वयं को फराऊनो के बराबर कहने लगे। इसका विकास "सैरापीस मत" (The cult of Serapis) के रूप में हुआ।

३० ई. पू. में मिस्र रोम का एक प्रदेश-मातृ रह गया जबकि शासक को अब भी फराऊनो का उत्तराधिकारी माना जाता था। यूनानी कानून को फराऊनो की तिथियों के साथ प्रस्तुत किया जाने लगा। सिकन्दरिया को स्थानीय चिन्हों के साथ अपनी मुद्रा ढालने की स्वतन्त्रता थी। ईसवी सन् की प्रथम तथा द्वितीय शती में यूनानियों एवं यहूदियों में बहुत संघर्ष रहा।

ईसा की चौथी शती में यहाँ ईसाई प्रभाव जाने आरम्भ हुए। सम्राट, कौन्स्टेन्टाइन ने उसे राजधर्म घोषित कर दिया और लोगों से उसके प्रति सहिष्णु बनने की अपील की। थियोडोसियस ने ३८१ में सिकन्दरिया को पुनः मिस्र के शासन का केन्द्र बनाया। उसने समस्त प्राचीन पूजा-स्थलों को बन्द कर देने का आदेश दिया और इस प्रकार ईसाई धर्म को फैलने का अवसर मिला। इसके साथ-साथ नवीन धर्म से सम्बन्धित कला भी विकसित हुई जिसे काप्टिक कला (Coptic Art) कहा जाता है। यहाँ का धर्म विजैण्टियम के धर्म तथा राजनीति दोनों से कुछ भिन्न रूप में विकसित हुआ। सम्राट जस्टीनियन ने इस दरार को समाप्त करने के हेतु युद्ध भी किया किन्तु कोई परिणाम नहीं निकला। ईसाई धर्म का यह विवाद केवल तभी दूर हुआ जब ६४१ ई. के लगभग यहाँ अरबों ने अधिकार कर लिया।

मिस्र में इस्लाम का प्रवेश—इस्लाम के आरम्भिक वर्षों में मिस्र केवल ग्रीक दृष्टि से ही मुस्लिम सभ्यता का क्षेत्र माना जाता था किन्तु दसवीं शती से यह प्रथम अरबी के इस्लामी देशों में गिना जाने लगा। इस समय यहाँ अब्बासी शासन था। इस समय के बहुत कम चिन्ह अवशिष्ट हैं। नवीं शती के तूल् शासकों द्वारा निर्मित भवन पीछे से परिवर्तित भी कर दिये गये हैं, फिर भी इनमें तत्कालीन विद्यालया का तत्त्व सुरक्षित है। फातमी तथा मामलुक युगों के इस्लामी शासन के अनेक स्मारक भी अवशिष्ट हैं। तत्कालीन लेखक मकरीजी (—१४४२ ई.) ने अपनी महत्वपूर्ण कृति में इनका पर्याप्त विस्तृत परिचय दिया है। प्रसिद्ध-प्रसिद्ध स्मारक प्रायः काहिरा तथा सिकन्दरिया में ही हैं। फातमी युग की एक मस्जिद अबुल मा ही के नाम से प्रसिद्ध है जो दिमायत के निकट है। इसमें कतिपय प्राचीन स्तम्भ और कूपी लेख हैं। मेदीनत अल-फायूम के नवी काइतब मस्जिद भी मामलुक युग की है। तांता की सीदी-अल-बदबी मस्जिद तुर्की साम्राज्य के समय की होने के कारण अधिक प्राचीन नहीं है। आस्वान में अवश्य कुछ अरबों के आक्रमण के समय के अवशेष हैं। अरबों के पश्चात् यहाँ यूरोपीय प्रभाव आये, विशेषतः फ्रांसीसी और अंग्रेजी। उन्नीसवीं तथा बीसवीं शती में यहाँ प्रायः आधुनिक पद्धति के भवन एवं अन्य कलाकृतियों का ही सृजन हुआ है।

### मिस्री कला

प्राचीन मिस्र की कला मानव जाति की एक आरम्भिक तथा महत्वपूर्ण उपलब्धि है। अवशिष्ट खण्डहरों से इसे जो यश मिला है केवल उसी के कारण नहीं बल्कि अपने आन्तरिक गुण, मानव की कल्पना तथा सम्पूर्ण पश्चिमी सभ्यता पर व्यापक प्रभाव डालने और एक प्रमुख कलात्मक अभिव्यक्ति होने के कारण इसका महत्त्व सहज ही समझ में आ सकता है।

मिस्र की कला के विकास के निर्णायक तत्व इस देश की प्राकृतिक परिस्थितियों में निहित हैं; सफ़ीय नदी घाटी, जो दोनों ओर मरुस्थल द्वारा सुरक्षित है, हम देश को स्वयंमायित एवं अपने में सीमित भौगोलिक-सांस्कृतिक इयता प्रदान करने में सहायक हुई हैं। प्राचीन कृषि-सभ्यताओं में मिस्र की एक स्वयं में निहित संस्कृति विकसित हुई जो बिना किसी व्यवधान के बहुत समय तक स्थिर रही। अन्य देशों से सम्पर्क रहने पर भी वह दूसरों से प्रायः अप्रभावित ही रही। प्राक्-राजवंशीय युग से सिकन्दर की विजय पर्यन्त इस देश की



कला में अनेक बार उत्थान और पतन आया, अनेक बार प्रतिक्रियाएँ हुईं किन्तु इसका समस्त विकास देश के सीमित दायरे में ही हुआ। कोई तीन हजार वर्ष तक कला के प्रति इस प्रकार की सामूहिक धारणा से यहाँ के निवासियों की रुढ़िवादिता ही प्रकट होती है जो इस स्थान की अनाम कला से स्पष्ट है। यद्यपि मिस्र में अनेक व्यक्तिगत शैलियों एवं कला-सम्प्रदायों को भी पहचाना जा सकता है किन्तु ये सब यहाँ की नामहीन कला की स्थापनाओं के आधार पर ही विकसित हुए हैं। फराऊनों, देवताओं तथा भरणोपरान्त जीवन की आवश्यकताओं का आधार लेकर यह कला धार्मिक एवं मृत्यु सम्बन्धी संस्कारों तथा समाधि-गृहों के निर्माण का लक्ष्य लेकर चली है। जब इस कला का अन्य देशों की कलाओं से सामना हुआ तो इसका निजस्व समान्त हो गया।

प्रारम्भिक युगों में मिस्री जनता प्रकृति की शक्तियों का मानवीकरण करने पूजती रही। पीछे से देवताओं की सख्या बढ़ी और प्रत्येक नगर का एक रक्षक देवता कल्पित हुआ। इनके लिये मन्दिर भी बनाये गये। इनसे यह विश्वास किया जाता था कि लोगों का अविष्य सुरक्षित रहेगा। यह भी विश्वास किया जाता था कि मृत्यु के उपरान्त—'का' (अर्थात् आत्मा) ईश्वरीय न्याय के दिन तक मकबरे में पड़ी रहेगी और इतने समय में यदि वह सैतान के हाथ पड़ गई तो पता नहीं जाए क्या दुर्गति करे। ऐसा समझा जाता था कि मृत्यु के उपरान्त भी आत्मा उस दिन तक शरीर में रहेगी जब तक कि ईश्वर न्याय करके उसे एक विशेष द्वीप में रहने के हेतु नहीं भेज देता, जहाँ कि वह अपने प्रिय भगनों को भेंटता है। वह विचार पीछे से यूनानियों ने भी अपना लिया और सम्भवतः यही मुख्य कारण था जिससे मिस्र-निवासी अपने प्रिय राजा-राजिनियों के मृत शरीर को ताबूत (ममी) बनाकर रखते थे। शायद यही कारण था जिससे कि उनके समस्त जीवन से अधिक मृत्यु का महत्व हो गया और शव को रक्षाने, उसके साथ कीमती एवम् कलात्मक वस्तुएँ रखने और मकबरे आदि की कारीगरी पर विशेष ध्यान दिया गया। अनुमान है कि मिस्री कला धार्मिक मान्यताओं के आधार पर पत्नी और उसके प्राचीनतम नमूने समाधिगृहों एवं मन्दिरों से सम्बन्धित हैं।

मिस्री कला के अभिप्राय—मिस्री जीवन का केन्द्र-बिन्दु राजा था और देवताओं को उसी का सम्बन्धी समझा जाता था। कला का अधिकांश राजाओं एवं देवताओं की शान-शोकेत में ही लपाया जाता था। वे भव्य प्रसाद, जिनके खण्डहर हम आज भी देखते हैं, इन्हीं राजाओं के रहने अथवा देवताओं की उपासना के हेतु बनवाये गये थे। शिखरों तथा मीनारों को देवता का प्रतीक और मूर्तियों अथवा चित्रों को आत्मा के कर्तव्य अथवा राजा के कार्यों के प्रदर्शन का माध्यम माना जाता था। लगभग सम्पूर्ण मूर्ति एवं चित्रकला इसी उद्देश्य से सजित की गयी थी और इन कला-कृतियों का आकार इतना विशाल रखा गया कि सब लोग इन्हें देख सकें। इन्हें हम चित्र-कला कह सकते हैं। मिस्री कलाकार अपनी कला में शाश्वतता लाना चाहते थे अतः उन्होंने और कोई माध्यम उपयुक्त नहीं समझा। पेपीरस आदि पर निली गयी माथायें हजारों वर्ष नहीं रह सकती थीं। महलों के द्वारों आदि पर भारी पत्थर लगाये जाते थे जो धूप और गर्मी को रोक सकें। भीतर दीवारें रंगों से अलंकृत की जाती थी। युद्ध, न्याय, क्रीडा, धर्म-कर्म एवं उत्सवों आदि के दृश्य बड़ी स्वच्छन्दता से भटकीले रंगों में अंकित किये जाते थे और हरे, पीले तथा नीले रंग से दोनों ओर का किनारा बनाया जाता था। पूरे शवनों में प्रत्येक स्थान को चमकदार रंगों से रंगा जाता था, यहाँ तक कि छत में भी नीला रंग भरकर सुनहरी तारे अंकित कर दिये जाते थे। इन सबसे मिस्री कला की अलकरणालम्बक प्रवृत्ति का पता चलता है। प्रायः बड़े दृश्य बीच में और छोटे दृश्य चारों ओर अंकित किये गये हैं। इस प्रकार मिस्री कला के दो लक्ष्य, दृष्टिवृत्त तथा अलकरण, प्रतीत होते हैं।

प्रागैतिहासिक अवशेष—मिस्र के प्राचीनतम चित्र तटवर्ती चट्टानों पर अंकित हैं। इनका सम्बन्ध उत्तरी अफ्रीका की हिम युग के अन्त की कला से माना गया है। मिस्र में इसका प्रवेश पश्चिम की ओर से हुआ था और यह नील नदी की घाटी तथा दक्षिणी मिस्र के ऊँचे भागों तक फैल गयी थी। इसके प्रारम्भिक चित्रों में—

जिलाओं पर हाथी तथा जिराफ की छायाकृतियों की भाँति उत्कीर्ण अथवा कढ़ी-कढ़ी खुरच कर बनायी गयी आकृतियाँ हैं जो प्रागैतिहासिक युग में इस कला के प्रथम विकास की ओतक हैं। इसके पश्चात् नील नदी से सम्बन्धित पशुओं (जैसे हिप्पो गद्ध प्रामी) आदि का अङ्कन हुआ है। जलपोतो का चित्रण बहुत बाद का है और इनका युग इसी प्रकार की अमरात संस्कृति (Amara culture) से सम्बन्धित माना जाता है। यह पाषाण-कला प्रागैतिहासिक कला-केन्द्रों के निकट ही है।

नील नदी की घाटी में विभिन्न चट्टानों पर अङ्कित पशु उस परिस्थिति के ओतक हैं जब प्राचीन आबेट-योग्य मैदानों में मरुस्थल बनता जा रहा था और मिस्री मानव नदी-घाटी में शरण लेने को बाध्य हुआ था।

नील नदी की घाटी में कला का आरम्भ—इस युग के मानव ने मिस्र के उच्च, निम्न तथा मध्यस्थलीय जलाशयों के तटवर्ती प्रमुख भूभागों में सभी स्थानों पर अपना अधिकार प्रायः एक माप किया था। मरुस्थल के प्रसार से नदी-घाटी का क्षेत्र अधिक सुरक्षित हो गया और इस क्षेत्र में भवन निर्माण तथा स्थायी निवास का सुलभता हुआ। यहाँ दो भू-भाग स्पष्ट रहे हैं—एक उच्च मिस्र जिसके दक्षिण में नील नदी के उदगम-क्षेत्र के रूप में आत्मान है। इसके निवासी हेमेटिक जाति के हैं और घाटी के चट्टानी चित्रों के कलाकार हैं। यहाँ के आदिवासियों तथा जन जातियों की कला में यह शैली अब भी विद्यमान है। विभिन्न युगों में निर्मित हुए जो उपकरण यहाँ उपलब्ध हुए हैं उनमें इस क्षेत्र की कला-परम्परा के निरन्तर प्रवाह का प्रमाण मिलता है। दोनों क्षेत्रों के एकीकरण तक यह परम्परा चलती रही है। दूसरा क्षेत्र निम्न मिस्र का है जो नदी की घाटी से निर्मित है। इसका पूर्वी डेल्टा भाग पश्चिमी एजिया से भूमि द्वारा जुड़ा हुआ है जिसके कारण बाहरी प्रभाव यहाँ पहुँचे। यहाँ के निवासियों की मध्यता में कुछ के तत्त्व अपेक्षाकृत अधिक हैं फिर भी इस क्षेत्र में कलाओं के उदाहरण बहुत कम मिले हैं। इसका कारण सम्भवतः उत्तरी क्षेत्र में चित्रकला की किसी प्राचीन परम्परा का अभाव ही है। दोनों क्षेत्रों में मुर्दे गाढने की प्रथाएँ भी मिली हैं। उत्तरी अर्थात् निम्न क्षेत्र में मुर्दों को रातों की शोषणियों में ही गाड़ दिया जाता था किन्तु दक्षिणी क्षेत्र में वे अस्थियों से दूर मरु-भूमि में निकट कब्रगाहों में दफनाये जाते थे। उनके साथ अनेक प्रकार का साज-सामान भी भूमि में गाड़ दिया जाता था। यहाँ के कलाकार ने भी चित्राचित्रों की शैली का आधार लेकर अपनी कला को मृतकोपासना में लगा दिया।

प्रथम राजवंश तक मिस्र में जो कला विकसित हुई उसका ज्ञान केवल उच्च मिस्र के कलावशेषों से ही होता है। इन अवशेषों में हाथी-दाँत की एक नारी-प्रतिमा एक कल से प्राप्त हुई है। इस प्रतिमा में अथवा एव यातुक अभिचार दोनों दृष्टियों से आवश्यक विवरण अंकित हैं। पश्चात्कालीन संस्कृति में उपलब्ध हाथी-दाँत की नर तथा नारी प्रतिमाएँ अपेक्षाकृत अधिक क्षीणकाय हैं। कुछ मिट्टी को पकाकर बनाई गयी रगीन प्रतिमाएँ भी सरसकट एव छत्रहरे शरीर वाली हैं। यद्यपि इनमें मिस्री रूप की कोई भी विशेषता नहीं है तथापि पीछे के युगों में विकसित दास-दासी प्रतिमाओं के रूप तथा शैली के निर्धारण में इन्हीं का आधार रहा है।

उच्च मिस्र के आरम्भिक पात्रों के गहरे लाल रंग के धरातल पर खेत रंग द्वारा पशुओं और यथाकदा मानवाकृतियों का सीमा-रेखाओं के द्वारा अङ्कन हुआ है। बीच-बीच में व्यापारिक अथवा वानस्पतिक अभिप्राय चित्रित हैं। चौड़े प्यालों तथा कटोरो के भीतरी भागों तथा छोटे सुख वाले पात्रों के बाहरी किनारों पर इस प्रकार के आलेखन बने हुए हैं। इनमें कहीं-कहीं आबेट का भी अंकन है। कुछ समय पश्चात् इनमें हिप्पो, मकर, मत्स्य एवं आदि-युगीन नौकाएँ चित्रित करना आरम्भ हुआ। पशुओं आदि की आकृतियों को काल्पनिक शैलीगत रूप प्रदान करने का प्रयत्न किया गया जिनके कारण मिस्र में कला का परिवर्तन लम्पि के समान विकास हुआ।

चौथी सहस्राब्दी के मध्य के उपरान्त यहाँ के पात्रों की हल्की गुलाबी पृष्ठिका पर गहरे लाल रंग से छायाकृतियाँ बनी हैं। प्राचीन आबेट के विषयों के स्थान पर पतवार युक्त नौकाएँ चित्रित हुईं। इनके विवरण बड़े ही विशद रूप में चित्रित हैं। इनके अतिरिक्त मानवाकृतियों, विशेषकर हाथ उठाये मृत्य करती हुई-स्त्रियों आदि

का भी अवन हुआ। इसके साथ-साथ पावों पर बहुरंगी चित्रकारी भी विकसित होने लगी। इस युग की कुछ आकृतियाँ लिनन के वस्त्र पर चित्रित उपलब्ध हुई हैं। धीरे-धीरे मित्र-वासियों ने पत्थर पर आकृतियाँ उत्कीर्ण करना और मूर्तियाँ बनाना सीखा। इनकी पाषाणों पर अंकित आकृतियों ने आरम्भ से ही गोलाई, उभार एवं गठनशीलता का प्रभाव देने का प्रयत्न रहा है।

कोम अल अहमार (Kom el Ahmar) की समाधि में मित्र का प्राचीनतम सुरक्षित भित्ति-चित्र मिला है। यहाँ सप्ताह-कक्ष की एक भित्ति पर सावधानी-पूर्वक अस्तर लगाने के उपरान्त मटमैसी पृष्ठिका देकर चित्र बनाये गये हैं। इस चित्र में छः विशाल जल-पोत, अनेक मानवाकृतियाँ एवं पशु चित्रित हैं। मानवाकृतियों के शिर ठीक पाखंड मुद्रा में हैं। कार्य-कलापों के अनुसार पातलों की मुद्राएँ एवं चेष्टाएँ भी विभिन्नता से चित्रित की गयी हैं। भूमि का सकेत देने वाली रेखाएँ यहाँ सर्व प्रथम उपलब्ध होती हैं। यहाँ मोझाओ, बन्दियों एवं युद्ध में विजय आदि के चित्र भी अंकित हैं। दो सिंहों के मध्य अंकित एक नीर पुच्छ की आकृति पर मैसोपोटामियन कला का स्पष्ट प्रभाव है। चित्र में भूतलोक के नज्वा ऐहूकीक चित्रण मिलता है जो इसके पूर्व नहीं किया जाता था।

एक चाकू के घंटे (हैंडिल) पर एक ओर माछेट का दृश्य अंकित है, दूसरी ओर युद्ध का दृश्य है। आकृतियाँ अधिक उभार-युक्त हैं और मैसोपोटामिया का प्रभाव सूचित करती हैं। एक दाढ़ी वाला व्यक्ति जो एक पगड़ी तथा लम्बा कोट पहने है, दोनों ओर के दो पाखंड सिंहों के मध्य खड़ा है। स्पष्टतः यह निदेशी प्रभाव है।

चित्र कला का विकास—उच्च तथा निम्न मित्र के एकीकरण के हेतु जो प्रयत्न किये गये थे आज उनके प्रमाण केवल दृश्य कलाओं के रूप में ही अवशिष्ट हैं। इस समय कला में क्रमिक विकास होना आरम्भ हुआ। आकृतियों को विभिन्न आलाकारिक अभिप्रायों के साथ प्रस्तुत किया जाता था किन्तु इनके विषय तत्कालीन परिस्थितियों, सधर्पों तथा उपलब्धियों से सम्बन्धित थे। इन घटनाओं को विवेकाओं की दृष्टि से अंकित किया गया है। इन आकृतियों से यह पूर्णतः स्पष्ट हो जाता है कि किसी कला में किस प्रकार दृश्यात्मक धारणाओं (visual concepts) का विकास हुआ, किस प्रकार सज्जनों में एकता आई और किस प्रकार द्विविस्तारालोक एवं द्विविस्तारालोक मानवाकृति का स्वरूप स्थिर हुआ। आरम्भ में माछेट के विषय लेकर जिन सिंहों एवं भयंकर पशुओं का अंकन किया गया था, आगे चलकर वे ही विजयी सम्राटों के प्रतीक बने। मिट्ट, पक्षियों तथा मनुष्यों को छायाकृतियों की भाँति प्रस्तुत किया गया है और हाथ-पैरों की दिशा से ही शरीर की स्थिति निश्चित की गयी है। विविध शरीरानुसंगी सम्पूर्ण शरीर से कोई एकता का सम्बन्ध नहीं दिखाई देता। कृन्धे सम्मुख मुद्रा में है, पैर पार्श्व मुद्रा में, शिर पार्श्व मुद्रा में है किन्तु नेत्र सम्मुख मुद्रा में है। एक अन्य उत्कीर्ण चित्र में विजेता को सिंह के स्थान पर वृषभ के द्वारा प्रस्तुत किया गया है।

एक अन्य स्थान पर विजेता सम्राट को मानव रूप में प्रस्तुत किया गया है किन्तु उसके पूँछ दिखायी गयी है जो पशु-जगत में उसकी शक्ति के मूल की ओरक है। पूँछ लगाने की यह प्रथा कराकनी सम्राटों तक प्रचलित नहीं थी। इस स्थान पर जल, दीप, कृषि, पेयीरस के पीने आदि भी अंकित किये गये हैं।

इस विकास-क्रम के अन्तिम चरण की आकृतियाँ सम्राट नाम्मेर के युग की हैं। सभी दृश्यों में भूमि की आधार रेखा अंकित है। मैसोपोटामिया के पशुओं का पुन अंकन होने लगा है। इन पशुओं की शीया बढ़ा लगी, सपं के सगाग अथवा सपेटो दुई रस्गी के समान है, शेष शरीर सिंह जैसा है। परिनाशकों के गमान आरंभियों का अंकन भी होने लगा है। नारी आकृतियों में गाम में गमान मीम तथा फाव नगाग उदरे स्वर्ग से सम्बन्धित दिखाया गया है।

सम्राट नाम्मेर के युग में किसी कला में आकृति-चित्रण ने जो शिखर छिन्न हुए उनके नामग वहाँ की

आकृतियाँ सप्तर और समस्त सप्ताहों से प्रत्येक एक मौलिक रूप में विकसित हुईं। राजा का भाव व्यक्त करने के हेतु सिंहासन, परिधान, दरबार अथवा सैनिक आदि को उनके साथ-साथ प्रस्तुत किया गया। उसे देवता का अवतार भी माना गया अतः उसके साथ दैवी-रूपों को भी चित्रित किया जाने लगा। सप्तर को चुने हुए पदार्थों की द्विविस्तारात्मक आकृतियों के माध्यम से प्रस्तुत किया गया। सत्त्व को व्यञ्जित करने वाली इन आकृतियों में सरलता का होना आवश्यक था। शाही आकृतियों को प्रस्तुत करने के लक्ष्य से शरीर का ऊपरी भाग सम्मुख स्थिति में चित्रित किया गया और कटि से नीचे का भाग तथा खिर पाश्वर्क स्थिति में अंकित हुआ। इसके द्वारा आकृति की क्रिया-शीलता एवं दिशा को प्रस्तुत किया गया। पद-तलों की स्थिति किंचित् स्थिर तथा किंचित् सचेष्ट दिखाई गयी। मानवाकृतियों को दायी ओर से बायी ओर गतिशील बनाने के उद्देश्य से शरीर के दाये भाग में से ही समस्त चेष्टाएँ उत्पन्न होती हुई चित्रित की गयी हैं। सम्भवतः इसी हेतु ये मानवाकृतियाँ दायाँ ओर उन्मुख अंकित हैं (चित्रों में, रिलीफ में तथा गुदाखरो में यद्यपि इन्हें बायी ओर से पढ़ा जाता है)। खड़ी हुई मानवाकृतियाँ जो दायी ओर देखते हुए अंकित हैं, अपना बायाँ पैर आगे बढ़ाते हुए बनी हैं। जिस दिशा में दृष्टि है, उसी में कन्धे हैं, तथा उसी में बायाँ पैर है। घर को सम्मुख स्थिति में अंकित करके चित्रकार को शरीर पर पहुँचे जाने वाले अनेक आभूषणों तथा नग्न आकृतियों में यौन अंगों को चित्रित करने का अच्छा अवसर मिल जाता था।

धीरे-धीरे सभी आकृतियों को प्रस्तुत करने के नियम बन गये और उनका गणित भी स्थिर हुआ। मनुष्य शरीर को इसका आधार माना गया, जैसे एक हाथ, एक बासिस्त अथवा एक अंगुल। इनमें पारस्परिक अनुपातीय सम्बन्ध भी निश्चित हुआ। शरीर को एक ऊर्ध्व रेखा द्वारा दो सम भागों (दाये तथा बाये) में विभक्त किया गया। प्राचीन साम्राज्य के युग में बने अनेक अपूर्ण रेखा-चित्रों में अंकित ज्यामितीय रचना से ये समस्त बातें स्पष्ट हो जाती हैं। कृत्रिमक सम्राट (Scorpion King) तथा नारमेर सम्राट के चित्रों को देखने से यह स्पष्ट हो जाता है कि इन दोनों आकृतियों के बीच के युग में समस्त नियम निश्चित हो चुके थे।

जहाँ एक ओर आकृतियों से सम्बन्धित नियम बने वहाँ दूसरी ओर गुदाखर-लिपि का भी विकास हुआ जो आरम्भ में “पढ़े जाने वाले चित्रों” के समान थी। इनमें जैसे-जैसे सरलता आती गयी वैसे-वैसे इनके अर्थ प्रती-कात्मक तथा व्यञ्जनात्मक होते गये।

इस समस्त विकास पर सुदूर मैसेपोटामिया की कला का भी प्रभाव पड़ता रहा जो अनेक आकृतियों में स्पष्ट है। इसके विपरीत मैसेपोटामिया की आरम्भिक कला पर मिस्र का प्रभाव नहीं मिलता। मैसेपोटामिया की जिन मुहरों के आयात से मिस्र की कला प्रभावित हुई उनका प्राचीन मार्ग मिस्र के उत्तरी भागों में होकर था। फिर भी उत्तरी मिस्र में किसी प्राचीन कला-परम्परा के न होने से वहाँ इनका कोई प्रभाव नहीं पड़ा और यह प्रभाव सीधे दक्षिणी अर्थात् उच्च मिस्र तक पहुँचे तथा वहाँ की स्थानीय परम्पराओं में सम्मिश्रित हो गये।

मिस्र की सम्पूर्ण कला में, इसी युग से एक निरन्तरता मिश्रती है। यह विषयों की एकरूपता तथा लक्ष्य की समानता के कारण ही है। कला-कृतियों की आवश्यकता का अनुभव करने वाले आध्यक्षताओं की समान हवि तथा उच्च मिस्र के कलाकार-शिल्पियों की एक निश्चित परम्परा इनके पीछे सदैव रही है। उत्तरी-दक्षिणी मिस्र की एकता की घटनाओं के चित्र देवताओं को समर्पित किये गये हैं। युद्ध की किसी एक प्रमुख घटना का ही अंकन किया जाता था और सम्पूर्ण घटना की अनुकृति को अनावश्यक समझा जाता था। वस्तु के विवरणों की अपेक्षा प्रमुख विशेषताओं का ही ध्यान रखा जाता था और इस प्रकार एक व्यवस्थित सप्तर की पुनः दृष्टि की जाती थी।

थीनी युग (Thinite Period)—प्रथम तथा द्वितीय राजवंश, ३००० ई० पू. से २७०० ई० पू. तक—

प्राचीन राज्यो के अन्तर्गत जिन नियमों के द्वारा मानवाकृति का चित्रण हुआ था उसी के आधार पर इस युग में भी इसी प्रकार के रूपों का अंकन हुआ। घवनों की धित्तियों एवं द्वारों पर उत्कीर्ण की जाने वाली प्रति-माओं में भी इन्हीं नियमों का पालन हुआ। प्रथम राजवंश की चित्रा-विजय के उपलक्ष्य में एक चट्टान पर

उत्कीर्ण चित्र मे इसका आरम्भिक उदाहरण मिलता है। यद्यपि इनकी रचना किसी अनुकूलन कलाकार द्वारा हुई है तथापि यहाँ किसी देवी-देवता को इसे समर्पित करने की पूर्वकालीन भावना का अभाव है। इस कृति का सत्य सम्राट की शक्ति प्रस्तुत करना मात्र है। कला मे एक प्रकार की स्पष्टता, सन्तुलन एवं श्रद्धा आगयी है। प्राचीन रूपों को नये ढंग से समझा जाने लगा है। बाव पक्षी को पहले जहाँ अपने आश्रित पर झुका हुआ दिखाया जाता था वहाँ अब निश्चित ज्यामितीय चीखटे का आधार लेकर उसे सीधा और शाही मुद्रा मे कल्पित किया गया है। आकृति की सीमाये एव विवरण सब सुनिश्चित हो चुके हैं।

समाधि गृहों की अन्त कला-भित्तियों के अवकरण मे चित्रकला महत्वपूर्ण समझी गयी। दीवारों मे काष्ठ के अनेक उपकरण जड़ दिये जाते थे जिन्हें चित्रित भी किया गया है। इनके अवशेष इतने सत-विसत हैं कि किसी आकृति अथवा दृश्य को समझ पाना कठिन हो नहीं असम्भव भी है। अनेक समाधियों मे काष्ठ-मूर्तिकाओं पर अंकित चित्र भी उपलब्ध हुए हैं। इनमे सम्राटों के जीवन से सम्बन्धित दृश्य हैं। पत्थर की तरतारियों मे जो चित्र अंकित हैं उनके विषय कुछ भिन्न हैं। इनमे हिरनों का पीछा करते हुए शिकारी कुत्तों तथा जान मे उलझे पक्षियों के भी चित्र हैं। तत्परी के गहरे रंग के घरातलों मे हल्के रंग के पत्थरों से बनी ये आकृतियाँ बड़ी सुन्दरता से जड़ दी गयी है। आकृतियों की गति तथा मुद्राएँ सयपूर्ण हैं। इस युग की पाषाणकृतियों मे मानवा-कृति की अपेक्षा पशुओं का अधिक कुशलता से अंकन हुआ है। इनकी मुद्राओं की स्वाभाविकता, बारीकी तथा निश्चयात्मकता दर्शनीय है। इस युग के अवकरण मे ज्यामितीय आकृतियाँ तथा टोकरी बुने वाला अभिप्राय (Basket Pattern) भी प्रयुक्त हुए हैं।

प्राचीन राज्य—तृतीय तथा चतुर्थ राज्य बरा (लगभग २७०० ई० पू० से २२६० ई० पू० पर्यन्त)—

इस युग की कला की नीव भीनी युग पर आधारित हुई। तृतीय बरा के संस्थापक सम्राट जोसर (Zoser) ने साम्राज्य को पुनः संगठित किया। मैम्फिस को राजधानी बनाया गया फलतः राज्य के समस्त वैभव एव कला-कौशल का केन्द्र यही आगया। उच्च मिस्र की स्थिति एक प्रान्त जैसी रह गयी। स्वापस्थ, विशेषतः पाषाण-निर्मित भवनों की कला का प्राधान्य हुआ। देव-राजाओं (God-kings) की समाधियाँ बनी जिनका देश के समस्त साधनों एव शक्ति के स्रोतों पर अधिकार था। इसे "पिरामिडों का युग" (the age of pyramids) भी कहा जाता है। इस युग में इनका एक विशेष रूप विकसित हुआ जिसकी बहुत अधिक अनुकृति हुई। बड़े पिरामिडों के दर्द-गिर्द दरबारी अधिकारियों तथा राजपरिवार के अन्य सदस्यों के अनेक छोटे-छोटे पिरामिड बने हुये हैं। इनके आन्तरिक भागों मे अनेक प्रतिमाएँ एव भित्तिचित्र हैं। ये एक विशेष धार्मिक सम्प्रदाय की सूचक हैं जिसमे "मरणोपरान्त जीवन" के हेतु अनेक उपकरण समर्पित किये जाते थे। इस युग की राजकीय समाधियाँ अबू रोश (Abu Roash), अबूसिर (Abusir), सबकारा (Saqqara), गिजा (Giza), दहशूर (Dahshur) तथा मद्गूम (Medum) आदि मे फैली हुई हैं। इस युग की कला-शैली मेम्फाइट कही जाती है और यह परवर्ती राजवंशों के हेतु आधार एव अनु-करणशील रही है। प्राचीन राज्य के उत्तरार्द्ध मे शासन का विकेन्द्रीकरण होने से मेम्फाइट कला सगस्त प्रान्तों मे फैली।

इस युग मे प्रधानतः समाधियों की कला के साथ-साथ रिज्जो एव चित्रकला का विकास हुआ। इनमे परस्पर सम्बन्ध भी था। सम्राटों की समाधियों एव देवोपासना गृहों की भित्ति-चित्रकला के अतिरिक्त इस युग की मौलिकता चित्रित रिज्जो मे उपलब्ध होती है। उत्कीर्ण चित्रों को रङ्गने की कला इस युग की मौलिक देन है। घुना पत्थर के द्वारा निर्मित मन्त्रों की हल्के रङ्ग की दीवारों स्वयं किसी प्रकार के रशीन अवस्करण की आवश्यकता का अनुभव करती थी।

इस नमय मिश्री कला मे जिन रंगों का प्रयोग हुआ है वे मिश्र मे प्राकृतिक रूप मे उपलब्ध हैं। गमिज लौह (महर) जनित स्यात एवम् पीले, नीले पत्थर मे प्राप्त इन्डनील, तमि से प्राप्त नीले रंगा हरे, एवम् धनेश और काले रंगों का ही प्रायः प्रयोग हुआ है। प्रत्येक यन्त्र के रंग परम्परा मे निर्भिन्न विनये गये हैं। स्यात तथा पीले

से पुरुषों तथा स्त्रियों के रंग में भेद किया गया है। पानी नीले रंग से तथा वनस्पति हरे रंग से चित्रित हुये हैं। गुदाक्षरो के चित्रण में भी रंगों की इसी परम्परा को अपनाया गया है। श्वेत रंग के मिश्रण से कुछ हल्के वल भी प्राप्त किये गये हैं। रिलीफ तथा चित्रित आकृतियाँ सीमा-रेखाओं के द्वारा ही बनायी गयी हैं।

रिलीफ चित्र प्रायः शवों को गाढने से सम्बन्धित संस्कारों का विवरण प्रस्तुत करते हैं। सप्ताहों को मिस्र की दोनों भूमियों के स्वामी, देवताओं के मध्य देवता, सप्ताह की व्यवस्था के रक्षक, तथा मिस्र के शत्रुओं के विजेता के रूप में चित्रित किया गया है। सप्ताहों के जीवन काल की प्रमुख उपलब्धियों को भी प्रतीक विधि से अंकित किया है। इन सभी चित्रों में राजाओं तथा देवताओं की विशाल आकृतियों से समाधियों की दीवारें भरी पड़ी हैं। मिस्रियों के छोटे भाग ग्रीष्म एवम् वर्षा-काल के दृश्यों से अलंकृत हैं। इन चित्रों की कलात्मकता बहुत श्रेष्ठ कोटि की मानी गयी है। उत्कीर्ण आकृतियों में कभी-कभी मणि भी जड़े जाते थे।

संस्कारों में नए समाधिगृहों की दीवारों में नए आँखों (Niches) में उत्कीर्ण काष्ठ-चित्र लगे हुये हैं। पहले शव के साथ जो पदार्थ गाढे जाते थे, वहाँ उनके चित्र बनाये गये हैं।

मृत्यु में चतुर्थ राजवंश के ईंटों से नए मस्बों के चित्र विकास की विविधता को प्रस्तुत करते हैं। पहले के मकबरो की अपेक्षा इनकी मिस्रियों पर चित्रण योग्य स्थान अधिक है। समाधियों केन्द्र में हैं और उनकी चारों दिशाओं में लम्बे-लम्बे कक्ष बनाये गये हैं जिनमें एक केन्द्र से चार गैलरियाँ कास अथवा घन के चिन्ह की भाँति चारों दिशाओं में फैली हैं। इन कक्षों की मिस्रियों पर सेंट के अनेक उपहार हाथों में लिये हुये अनेक स्त्री-पुरुषों की आकृतियाँ अंकित हैं जो केन्द्रीय समाधि की दिशा में उन्मुख हैं। इनके नाम भी लिखे हुए हैं। वृषभ-बलि का भी चित्रण है। समाधि के स्वामी को अकेले अथवा सपत्नीक अनेक स्थानों पर विशाल आकारों में चित्रित किया गया है। उसकी भुजा हठ एवं सयत है। उसके सामने अथवा नीचे अनेक छोटे-छोटे स्थानों में विभिन्न दृश्य जैसे कृषि, उद्यान कर्म, जलचरो के आशेद, नौका-निर्माण आदि अंकित हैं। कृषि के चित्रों में सप्ताह को पर्य-वेक्षक के रूप में दिखाया गया है। गुदाक्षरो की भाँति चित्रों में भी प्रायः तीन आधारभूत आकृतियों को असंख्य विभिन्न रूपों में प्रस्तुत किया गया है। नेफरमात (Nefrmaat) के मकबरे में रिलीफ आकृतियों के मध्य गाढे रंग का लेप करा गया है। इसकी सीमा-रेखाएँ निकटवर्ती पृष्ठ-भूमि में तीन होती दिखायी गई हैं। कहा जाता है कि इस प्रकार की आकृतियाँ अधिक स्थायी होती हैं। इस मकबरे में चूना-पत्थर का प्रयोग हुआ है। नेफरमात की पत्नी आतेत (Atet) की समाधि में चूना पत्थर का प्रयोग नहीं हुआ है। ईंटों से बने इस मकबरे की मिस्रियों पर सप्ताहों का लेप करके चित्रांकन किया गया है। इसमें से केवल दाना चुगते हुए हंसों के दृश्य का एक भाग ही शेष है। मूलचित्र में जाल के द्वारा पक्षियों के पकड़ने की घटना को प्रस्तुत किया गया था। इसकी रंग योजना विविध है और केवल मूल रंग ही नहीं वरन् उनके विभिन्न मिश्रणों का भी उपयोग किया गया है। स्वाभाविकता और स्पष्टता में पुराने तुलिकाकारों जैसा कमाण नहीं है। गिजा क्षेत्र के अन्य मकबरो के चित्र प्रायः बाह्य संस्कार से सम्बन्धित क्रिया-कलापों का विवरण प्रस्तुत करते हैं।

इसके उपरान्त चौथे राज्यवंश के अन्त तक मिस्र-चित्रण में कोई विकास नहीं हुआ। इसके उपरान्त ही विशाल मकबरो को चट्टानों काटकर बनाया गया और इनमें नवीन विषयों के चित्र अंकित किये गये। साम्राज्ञी मरेस्ताह तृतीय के समय हुये हुए रिलीफ (Sunk relief) की विधि का विकास हुआ। इस विधि में आकृति को सीमा रेखाएँ गहरे गहरे डालकर अंकित कर ली जाती है। चारों ओर की सतह को सपाट ही छोड़ देते हैं किन्तु आकृति में गहनशीलता, उभार आदि सारे का यथासम्भव प्रयत्न करते हैं। इन प्रकार की आकृतियाँ और सून पर लगे रंग अधिक समय तक सुरक्षित रहते हैं। आकृतियों का सौन्दर्य उनकी गहनशीलता से नसबन्ध छाया-प्रकाश के प्रभाव पर निर्भर रहता है। यहाँ साम्राज्ञी के सम्मुख पेपीरस पर अंकित वस्तुओं की सूची को प्रस्तुत करते हुए शिल्ली, सेंट तथा पुका का सामान लिये आने वठते हुए उपासक वृन्द एवं जन-समूह, समीप एव नर्तक आदि चित्रित

है। एक स्थान पर राजकीय पाकघासा का भी अंकन है। तबको द्वारा मकबरे के विभिन्न भागों के निर्माण के चित्र भी बनाये गये हैं। इस सभाधि-गृह से सम्बन्धित जिन वस्तुओं अथवा उपकरणों का चित्रांकन इस दीवार पर नहीं हो सका है उन्हें दूसरी दीवार पर दर्शाया गया है।

पाँचवें राज्यवर्ष के समय मिस्र की कला में एक नवीनता आयी। सूर्य की उपासना की राजधर्म घोषित किया गया। 'रा' (अथवा प्रकाश) को सम्पूर्ण सृष्टि का नियामक तत्व, ऋतुओं के परिवर्तन तथा प्राणियों के जीवन का कारण माना गया। चित्रों में सूर्य के रूप में ईश्वर तथा उसके द्वारा बनायी गयी सृष्टि को प्रस्तुत किया जाने लगा। अब गुरोब (Abu Gurob) में सम्राट नौषेरा द्वारा निर्मित सूर्य-मन्दिर के ऋतु-कक्ष ("Chamber of the seasons") में इस प्रकार के सर्वोत्कृष्ट उत्कीर्ण चित्र हैं। बीच-बीच में छोटे-छोटे भागों में प्रकृति की शक्तियों को सिद्ध करने की क्रियाओं के चित्र उत्कीर्ण हैं। इस धर्म का प्रभाव पहले से चले आते हुए मरणोपरान्त जीवन-सम्बन्धी विचारों पर भी पड़ा। मृत व्यक्ति के हेतु जिन-जिन वस्तुओं को अंकित किया गया है उन्हें देखने से यह स्पष्ट हो जाता है। नौका-यात्रा के दृश्य, जिनमें जल में डूबी करते पक्षियों, मकरो, मछलियों एवं हिरणों आदि पशुओं का भी अंकन है, प्रचुरता से बने लगे। किनारों पर पेपीरस के घने जंगल दिखाये गये हैं। पक्षी-आखेट के अतिरिक्त फसल काटने, जोतने, बोने, निराई करने, भूसा अलग करने, अनाज को खसिहाने में लाने आदि के भी चित्र बनाये गये हैं। पक्षी आखेट के दृश्य सर्वाधिक बने पड़े हैं। इनमें सम्राट का भी अंकन हुआ है। जाल में से निकाल कर पक्षियों को पिंजड़ों में बन्द किया जा रहा है। बाद में सम्राट के भोजन की मेज पर तबतारियों में भी वे दिखाये गये हैं। गर तथा मादा पशुओं का संयोग, मादको का जन्म, मिकारी कुत्तों द्वारा पशुओं को पकड़ कर लाया जाना, नरागाहों में गबरिये तथा पशु आदि के दृश्यों का प्रचुरता से अंकन हुआ है जिनमें कहीं-कहीं पृष्ठभूमि को भी महत्व मिला है।

मनुष्यों का सामाजिक परिवेश समान मुद्राओं एवं समान क्रियाओं के द्वारा चित्रित हुआ है। इनके साथ अंकित गूबाक्षर भी लगभग एक जैसे हैं मानो ये सभी पात एक जैसी भाषा बोल रहे हों जिसे इस प्रकार की लिपि के द्वारा प्रस्तुत किया गया हो। मृत राजाओं के हेतु प्रस्तुत पदार्थों की संख्या बहुत बड़ी है मानो राज्य की सम्पूर्ण निधियाँ उन्हीं की सेवा में लगा दी गयी हैं। इनका अंकन कहीं-कहीं स्थिर जीवन के चित्रों (Still-life Painting) जैसा आभास देता है। सूर्योपासना से प्रभावित विषयों की विविधता छोटे राज्य वर्ष में कलाओं के विकास की दिशा को निर्धारित करने लगी। बगीर मरेस्का तथा अन्य सभासदों के मकबरो के दैनिक जीवन-सम्बन्धी चित्रों में विवरणात्मकता की प्रवृत्ति आयी। धार्मिक जीवन की घटनाओं का विस्तार से चित्रण होने लगा और मृत्यु, शोक तथा दाह संस्कार को सांसारिक जीवन का अन्त एवं शाश्वत जीवन में प्रवेश माना गया।

विषयों की विविधता होते हुए भी समस्त आकृतियाँ सामान्य (टाइप) विषयों के आधार पर बनती रही किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि कुछ मुद्राओं तथा क्रियाओं के रूप खूब हो गये और कलाकार उन्हीं की अनुकूलि करते रहे। इतना अवश्य है कि एक श्रेणी के पात्रों के हेतु एक आकृति आदर्श मान ली गयी और अपने-अपने ढंग से कलाकारों ने उसका विभिन्न क्रियाओं और मुद्राओं में परिवर्तन कर लिया। कहीं कहीं उन्मुक्त रूप से खींची गयी आकृतियाँ भी मिल जाती हैं जैसे सक्कारा के तानेफरर (Ptahneferher) मस्तबे में, जो पाँचवें राज्य वर्ष के मध्य काल में निर्मित हुआ था।

प्राचीन राज्य के अन्तर्गत पाँचवें राज्य वर्ष के संरक्षण में चित्रकला की सर्वाधिक उन्नति हुई। इसके सर्वोत्तम उदाहरण वेसरकाफ, साहुरा, तानेफरर तथा ताहोतेप (Weserkaf, Sahura, Ptahneferher and Ptahhotep) के सभाधि गृहों में उपलब्ध हैं। इनके संयोजन स्पष्ट और सरलता से समझ में आने योग्य हैं। रिलीफ बहुत कम उभरे हुए हैं। छोटे राज्यवर्ष की आकृतियाँ उतनी अच्छी नहीं हैं। संयोजन में सम्बद्धता का

अभाव है। कुछ मकबरो के रिलीफ में अधिक उभार है। जहाँ रिलीफ में कम उभार है वहाँ रंग के प्रभाव से काम चलाया गया है। छोटे राज्यवश की कला की विशेषताओं में अधिक आकृतियाँ, अधिक गतिशीलता, भागने के दृश्यों के नये संयोजन तथा मुद्राओं पर अधिक ध्यान देना, आदि को रखा जा सकता है।

साधारण जन-जीवन के विषयों का अधिकाधिक अंकन होने के साथ-साथ धार्मिक विषयों के प्रति अनिश्चय-वाद भी प्रचल हुआ। मिस्र-वासियों के मन में यह शका होने लगी कि जीवन के उपकरणों का चित्रण तथा समाधियों के इस प्रकार के निर्माण से क्या वास्तव में मरणोपरान्त जीवन की तैयारी पूर्ण हो जाती है? फलतः लौकिक ऐश्वर्य के स्थान पर पुन धार्मिक कर्मकाण्ड का चित्रण महत्वपूर्ण हो गया। सक्कारा में ज़नोब मेहू की समाधि इसी का उदाहरण है। अन्य समाधियों की समाधियों में भी इसी प्रकार के चित्र बने। ऐसा भी हुआ कि दो-आधामी आकृतियों के साथ-साथ तीन आधामी काष्ठ प्रतिमाओं तथा उपकरणों का भी आयोजन होने लगा।

छोटे राज्यवश में गति से पूर्ण आकृतियों के साथ-साथ वर्ण-योजनाओं में भी अन्तर आया। इस समय के रंग उड़ जाने तथा चित्र नष्ट हो जाने से इसका थोड़ा-सा परिचय ही मिल सका है। इस के नीले, हरे तथा लाल रङ्ग पहले की अपेक्षा अधिक चमकीले और तेज हैं तथा रङ्गों के मिश्रण भी विविधतापूर्ण हैं। हल्के नीले के स्थान पर पुच्छभूमि में गहरे नीले रङ्ग का प्रयोग किया जाने लगा है। कहीं-कहीं गटमैले रङ्ग की पुच्छभूमि भी बनायी गयी है।

अपूर्ण रिलीफ चित्रों से इनके निर्माण की विधि का अच्छा ज्ञान हो जाता है। पहले मूर्ति को सेतो तथा धातु (अथवा पट्टियों) में विभक्त कर लिया जाता था। इसके हेतु रङ्ग से शीघ्र सूख रेखा अंकित करने के काम में आता था। आकृतियों की भूमि-रेखा भी इसी प्रकार बनायी जाती थी। चूना पत्थर की चिकनी सतह पर आकृतियों का रेखांकन किया जाता था। सम्भवतः कड़ी तथा मुकीसी तूलिका से यह कार्य होता था। काले रंग से इन बारम्भिक रेखाचित्रों को ठीक किया जाता था। अब तबक अपनी मुकीसी छैनी से आकृतियों का पार्वं भाग काट देता था और उमरी हुई आकृतियों के किनारे गोल कर दिये जाते थे। आकृतियों में गडनशीलता भी लायी जाती थी। इस पर श्वेत मसाले का पतला सेप कर दिया जाता था। इस पर चित्रकार कार्य करता था। पहले चौड़ी तूलिका से स्थानीय रंग लगाया जाता था, तत्पश्चात् सूक्ष्म विवरण अंकित किये जाते थे। आकृतियाँ पूर्ण होने पर गहरे रंग से उनकी सीमा-रेखा (Contour line) चिह्नित कर दी जाती थी।

इस प्रकार मिस्री रिलीफ में सूत्रगही (Draftsman), तबक (Sculptor) तथा चित्रकार—तीनों का सहयोग रहता था। ऐसी स्थिति में मूर्तिकार तथा चित्रशाली के कार्य को अलग-अलग देख पाना सम्भव नहीं है। मिस्री कला परम्परा से अनाम रही है। कुछ चित्रों पर जिम शिल्पियों के नाम मिलते हैं वे वास्तव में हस्ताक्षर नहीं हैं बल्कि सम्बन्धित राजसभा के सदस्यों की सूची में आ जाने के कारण केवल लिख दिये गये हैं। मिस्री भाषा के अनुसार सूत्रगही का अर्थ 'आकृति-लेखक' है जिसने एक ओर रिलीफ चित्रों तथा दूसरी ओर गुदाक्षरों के विकास का आधार प्रदान किया। वास्तव में ये बारम्भिक आकृतियाँ लिपि के अक्षरों से अधिक कुछ नहीं हैं।

पाँचवें तथा छोटे राजवशों के समय उच्च मिस्र के मकबरो की कला भी प्रभावित हुई। इनके निर्माण के हेतु मेम्फिस से कलाकार-शिल्पी बुलाये गये थे। एक प्रान्तीय शैली का विकास नहीं हो सका। थोड़कत कला-कृतियों पर भी मेम्फाइट कला का प्रभाव है। फिर भी उच्च मिस्र की कला में विषयों को प्रस्तुत करने की स्पष्ट पद्धति और संयोजनों की सुगम्यदृष्टा मेम्फाइट शैली के समान नहीं है।

प्रथम मध्य युग एवं ग्यारहवाँ राज्यवश—प्राचीन राज्य की समाप्ति से मिस्र में अनेक स्थानीय शासकों का प्रभुत्व स्थापित हुआ। केन्द्र से सम्पर्क टूट जाने के कारण इन छोटे-छोटे शासकों ने अपने मकबरो को अलंकृत करने के हेतु स्थानीय कलाकारों को ही आमन्त्रित किया। फलतः कला में प्राचीन नियमों का पालन सावधानी से न हो सका। आकृतियों में अनुपातहीनता आयी और विषयों में भी स्वच्छन्दता आने लगी। जलखरीपी के मजल्ला में बने मकबरे की एक मूर्ति पर राजकुमारी के खिलौने तथा वस्त्र एक छोटी से पेपीरस के लट्ठे के एक सिरे से बंधे



चित्रित है। निकट ही उसका प्रति बैठा मछली पकड़ रहा है। यही शर्षों के एक दल में एक गधा भूमि पर बैठा चित्रित है। इस युग के अधिकांश मकबरो में रिलीफ के स्थान पर वर्ण-चित्र अधिक अंकित हैं। प्रायः मटमैले रंग का प्रयोग हुआ है। शूरे, गुलाबी तथा बैंगनी रंग भी प्रयुक्त हुए हैं।

ध्वनित युग में चित्रण की पद्धति में कतिपय परिवर्तन किये गये। पहले आकृतियों को, मुख्य में खड़ी और पड़ी रेखाएँ खींच कर, विभाजित किया जाता था, किन्तु ग्यारहवें राजवंश के समय आकृति को छातो में अंकित किया जाने लगा। खाने खींच कर चित्र बनाने से आकृति के सभी अंग-प्रत्यंग अधिक बारीकी एवं सुदृढ़ता से चित्रित किये जा सकते थे। मेम्फाइट आकृतियों की अनुकृति एवं नवीन आकृतियों के सृजन-इन दोनों ही क्षेत्रों में चारखानों का प्रयोग बहुत लाभदायक प्रतीत हुआ। इनके कारण ही मिस्र में एक नई कला-परम्परा की स्थापना हुई। नम्, मेनतूहोतेप द्वितीय आदि के मकबरो में इसके उदाहरण चित्रों एवं प्रतिमाओं में देखे जा सकते हैं। मेनतूहोतेप तृतीय के समय तक रिलीफ में बहुत विकास हुआ। आकृतियों में स्पष्टता तथा सन्तुलन आ गया। अनुपात भी सुदृढ़ होने लगे। गहनशीलता में विविधता आयी। विवरणों की अपेक्षा आकृतियों के समग्र प्रभाव पर अधिक ध्यान दिया गया। आकृतियों के चारों ओर अधिक रिक्त स्थान छोड़ा जाने लगा। काष्ठ-निर्मित नारी-प्रतिमाएँ अब भी प्राचीन परम्परानुसार बनती रहीं। पुरुष-प्रतिमाओं में ध्यामितीय नियमों की सूक्ष्मता मिलती है।

मध्ययुगीन राज्य (The Middle Kingdom)—इस युग के समाधिग्रहों की छतों पर अनेक आलेखन चित्रित किये गये। इस युग के भित्ति-चित्रों के अंग वही छिल्ल-भिन्न अवस्था में हैं। समाधिग्रह प्रायः ईंटों के बने थे और उनका महत्वपूर्ण केंद्रीय भाग ही पत्थर से बनाया जाता था। भवनों के स्तम्भों आदि पर आकृतियाँ उत्कीर्ण एवं चित्रित की जाती थी। स्थूल रिलीफ तथा हल्के हल्के रिलीफ दोनों ही पद्धतियों से यहाँ कार्य हुआ है। खाने खींचकर आकृतियाँ बनाने वाली परम्परा से एक राजकीय शैली (Royal Style) का विकास हुआ। इस समय की आकृतियों में भी विवरणों की अपेक्षा समग्र प्रभाव की प्रधानता है। शैली में स्पष्टता एवं प्रीढ़ता है। कुछ समाधि-ग्रहों के चित्र अलङ्करण-भोग्य के कारण भी आकर्षक हैं। कहीं-कहीं चित्राकृतियों गूदाकार लिपि के समूह अंकित हैं और उनके नीचे विभिन्न पक्षों के नाम लिख दिये गये हैं।

मध्ययुगीन राज्य में कुछ नवीन विषय भी चित्रित हुए। सहायदों के साथ राजकुमार की सैर, स्थानीय महत्वपूर्ण घटनाएँ आदि इसमें विशेष उल्लेख्य हैं जिन पर छोटे तथा सातवें राज्यव्यवस्था के समय की कला का भी प्रभाव है। बेनी हुमन में एक सामी वारपा के आयमन का अंकन है। एक अन्य स्थान अल बरसह पर एक विशाल मूर्ति को एक स्थान से दूसरे स्थान तक ले जाने के प्रयत्न का चित्रण हुआ है। इस प्रकार के चित्र मिस्र की सुनिश्चित तथियों से सम्बन्धित हैं जब कि किसी कला की प्रतिमाएँ तिथिहीन एवं परम्परागत नियमों से बँधी हैं।

प्राचीन युग के समान इस युग में कला न तो धर्म और सामाजिक व्यवस्था के ही अधीन रही और न ही उसका धर्म नान सुनिश्चित एवं रुढ़िगत विकास हुआ। कुछ सामान्य तत्वों के होते हुए भी इसमें बहुत विविधता है। शैली तथा अभिप्रायों के चयन में समाधिग्रहों में पर्याप्त अन्तर है। कहीं-कहीं तो एक ही स्थान पर शैलीगत भेद दिखाई पड़ते हैं। इनसे अनुमान होता है कि किसी एक सम्प्रदाय अथवा दल के कलाकारों के स्थान पर अनेक असंग-असंग दल के कलाकारों को सम्राट अथवा सेना में आवश्यकता पड़ने पर नियुक्त कर लेते थे।

जिन मकबरो की चट्टानों का पत्थर अनुकूल था वहाँ भित्तियों का अलङ्करण उत्कीर्ण चित्रों द्वारा किया गया है किन्तु जहाँ ऐसा सम्भव नहीं था वहाँ चित्रकारी ही की गयी है। इस युग में आकर चित्रकला केवल रिलीफ के स्थान पर काम दे जाने वाली कला न रह कर स्वतन्त्र रूप में विकसित हुई। अल-बरसह में ज़क्री-शे-सफ के मकबरे में चित्रित रिलीफ का अंकन है। इस विधि से सम्राट एवं राज-परिवार के सदस्यों को प्रस्तुत किया गया है। येतो, उथानो एवं धरेन-जीवन के दृश्यों को बूना पत्थर की चिकनी दीवारों पर चित्रित किया गया

है जिनमें प्रमुख एवं महत्वपूर्ण व्यक्ति भी दिखाये गये हैं। यहाँ आकृतियों की गतिशीलता एवं सयोजनो की सुसम्बद्धता के सम्बन्ध में स्थान-स्थान पर अनेक नये प्रयोग किये गये हैं। वेनी हसन की भित्तियों को अलंकृत करने वाले मल्लयुद्ध के अगणित रूप भी सम्भवतः इसी दृष्टि से प्रस्तुत किये गये हैं कि उनमें मानवाकृति को असाधारण मुद्राओं में प्रस्तुत किया जा सकता है। गडरियों एवं हरियों के चित्र भी इस दृष्टि से बनाये गये हैं। निकट और दूर के रिक्ताकाश में आकृतियों को विविध मुद्राओं में प्रस्तुत करना केवल चित्रकला में ही सम्भव है। मीर के निकट सनबो के मकबरे में अंकित वाशेट-दृश्य में इसी प्रकार के प्रयोग किये गये हैं। पहले जहाँ पट्टियाँ अवघा आयत बनाकर चित्र विभक्त किये जाते थे वहाँ अब टीलों की भाँति पृथ्वी का अंकन किया गया है और उसी के विभिन्न स्थानों पर मानव एवं पशु आधारित हैं। उच्चहोतप में इसी विधि का और अधिक विकास दिखायी देता है।

इस युग के चित्रों का जो वैभव अपने निर्माण के समय रहा होगा, आज उसका बहुत मोटा-सा अंश ही शेष है। कहीं-कहीं सम्पूर्ण सयोजनो की सीमा रेखाओं का पुनर्निर्माण भी सम्भव है जैसे हफ-नफा प्रथम के मकबरे के भित्ति-चित्र। काब अल कबीर के मकबरे में उद्यान और पक्षियों को बाख़ द्वारा पकड़ने के चित्र में घुस, पक्षियाँ, शाबियाँ एवं लताएँ सरल रेखा एवं रंगों से बनाई गई हैं किन्तु पेपीरस के तने बड़ी सुन्दर विधि से चित्रित हैं। इनके पुष्प भी सुन्दर विधि से अंकित हैं।

अलबन्हाह में एक लकड़ी की समाधि-मजूपा अपनी मौलिक स्थिति में सुरक्षित है। यह राजा जहूती मरुत की है। इस पर लघु-चित्रण पद्धति के अलंकरण चित्रित हैं जिसमें मृत राजा को भेट ले जाते हुए सेवकों की पक्षियाँ बड़ी सुन्दरता से अंकित हैं। इनमें एक फ़ास्ता (Dove) की आकृति बड़ी रमणीय है। नीले रंग से चीढ़े स्पर्शों के द्वारा लम्बी पूँछ एवं पंख बनाये गए हैं। शरीर पर नीले बिन्दु हैं जिनके बीच-बीच में लाल रेखाये हैं। गहरे तथा हल्के भूरे रंग से बिन्दु वर्तना (Stippling) का भी प्रयोग किया गया है। लगता है जैसे बड़े कोमल तथा आभामय पक्षी वाता पक्षी सामने काष्ठ के घरातल पर महीन तूलिका से चित्रित किया गया है। सीमा रेखाओं का चित्रण नहीं है। एक अन्य चित्र में राजा के शरीर को भी बिन्दु वर्तना से दिखाया गया है। अगस्त के एक पात्र में से उठना घुमा हल्के नीले रंग से अंकित है। मध्यकालीन राज्य के अन्तिम चरण में चित्रकला की समस्त परम्पराएँ एवं कढ़ियाँ टूटने लगी थी और रंगों का प्रभाव बिन्दुओं द्वारा कुछ-कुछ वर्तमान प्रभाववादी पद्धति से प्रस्तुत किया जाने लगा था। आकृतियों की सीमा रेखाये बनाना भी कम हो गया था।

सम्राटों तथा समासदों के समाधि-मूहों के अतिरिक्त पूजागृहों की शिलाएँ चित्रित हुईं जिनकी कला अन्य स्थानों की कला से पूर्णतः स्वतन्त्र है। इनमें सीमा रेखा की स्पष्टता है तथा सयोजन भी धीरे-धीरे स्पष्ट होति गए हैं। दूबे हुए रिलीफ़ की प्रधानता मध्यकालीन राज्य की प्रमुख विशेषता है।

नवीन राज्य—(अठारहवें राज्यवर्ष से २० वें राज्यवर्ष तक—१५७० ई. पू. से १०८५ ई. पू. तक)—  
इस युग में थेबन राजाओं ने मिस्र की सीमाओं का विस्तार किया। फ़िलिस्तीन, सीरिया, नुबिया आदि की विजय करके उन्हें मिस्र में मिला लिया गया। देश की वर्धन्ति समृद्धि हुई। इस समय की राजधानी थेबन (Thebes) वही ऐश्वर्यशालिनी थी जिसका नगर देवता 'आमेन' राष्ट्रीय देवता बन गया। विदेशी सम्पर्क से मिस्र का दृष्टिकोण विस्तृत हुआ और मिस्र की एकान्तता समाप्त हुई। हिट्टाइट साम्राज्य से सीमाएँ लगने के कारण मिस्र अब अन्तर्राष्ट्रीय राजनीति में भी रुचि लेने लगा।

इस समय की लगभग पाँच सौ वर्षों की कला प्रायः तीन युगों में विभक्त है जो राजनीतिक परिवर्तनों के लगभग युगपद चली है। थुत्मोसिस तृतीय से आमेनहातप तृतीय तक, अर्थात् १३५० से १३७० ई. पू. के लगभग तक का युग कला के निरन्तर विकास एवं उत्कर्ष का प्रथम काल रहा है। प्रायः थेबन अभिश्रायो एवं नियमों के आधार पर ही इस समय की कला विकसित हुई।

दूसरा काल सकट का युग रहा। आमेनहातप तृतीय के अन्तिम वर्षों से यह सकट आरम्भ हुआ और उसके पुत्र के शासन काल तक चला। इस युग की मिस्र की कला बड़ी व्यननात्मक समझी जाती है।

तीसरा युग उन्नीसवें तथा बीसवें राज्यवर्षों से सम्बन्धित है। इस समय तानी (Tanis) में राजधानी स्थापित हुई। येस्त धार्मिक राजधानी बनी रही। इस समय पूर्व तथा उत्तर से खतरा उत्पन्न हुआ। यद्यपि इस समय भवनों का आकाशतीत सन्ध्या में निर्माण हुआ किन्तु उनमें एक प्रकार की जड़ता एवं रुढ़ि दिखाई देती है।

मवीन राज्य के भवनों में पत्थर का प्रयोग बहुतायत से हुआ है जिसके कारण दीवारों पर रिलीफ के हेतु पर्याप्त स्थान उपलब्ध हो सका है। कारनाक, लक्सर तथा उन्नीसवें-बीसवें राजाओं के समाधि-गृहों की रचना इसका प्रमाण है। सभी स्थानों पर रिलीफ का कार्य जलकरण का एक मात्र साधन था। कोमल से कोमल रेखाओं वाली आकृतियाँ भी रिलीफ में व्यक्ति की गई हैं। मन्दिरों में राजा को देवताओं के सम्बन्धी के रूप में एवं विभिन्न लोकों-लोकों के सरक्षक के रूप में चित्रित किया गया है। अठारहवें राज्यवर्ष के पश्चात् ही बुद्ध के हथों का अंकन हुआ है। 'दीर अल बाहरी' में रानी हात्सप्युत के पूजागृह तथा लक्सर के तूतनखामन के विजयस्मारक इसके अपवाद हैं।

बट्टानो को काटकर बनाए गए समाधि-गृहों में रिलीफ के हेतु अनुपयुक्त पाषाण होने के कारण मिति-चित्र अक्षित हुए। प्रायः दैनिक जीवन के विषयों का स्वतन्त्रता से चित्रण हुआ। इस समय के रिलीफ कार्य की शैली में शक्तिमत्ता है, व्यक्ति चित्रण में मुद्राकृतियों की विशेषताओं का ध्यान रखा गया है तथा प्रतिमाओं को अधिकधिक मानवीय अनुभूति के लक्ष्य से प्रस्तुत किया गया है। हात्सप्युत के पूजागृह में रानी की गर्भिणी माता को देवी-देवताओं द्वारा प्रस्तुत-गृह की ओर ले जाते हुए दर्शाया गया है और इस प्रकार रानी की सन्तान और देवी-देवताओं में सम्बन्ध स्थापित किया गया है। एक मिति पर सोमालिया से प्राप्त सुप्रसिद्ध इग्गो, मिस्री सेना आदि का अंकन है। मिस्री राजदूत को योद्धाओं के साथ सोमालिया में उपस्थित दिखाया गया है। सोमालिया की रानी, नूकीली श्रोत्रियों तथा वहाँ के पशु-पक्षियों का भी अंकन हुआ है। रानी को बहुत स्थूल चित्रित किया है। कुछ समय पश्चात् युतमोसिस तृतीय हुआ। उसके समय अक्षित एक मिति-चित्र में मीरिया के पशु-पक्षी एवं पुष्प चित्रित हैं जिन्हें वह वहाँ से लाया था। ये चित्र करनाक (Karnak) में हैं।

इस युग की रिलीफ मानवाकृतियों में सहजता एवं लावण्य है। मुद्राएँ परिष्कृत एवं मर्यादित हैं। चलती-फिरती तथा बोझ उठाती आकृतियाँ भी किसी बनाव का संकेत नहीं देती। चित्रों का परिचय उनके साथ ही लिखा हुआ है। भक्तिों के समान सूक्ष्म रिलीफ आकृतियाँ, कोमल रंग-विधान, दीवारों की बहुरंगी वर्णिका आदि मिलाकर बड़ा आकर्षक प्रभाव उत्पन्न करते हैं। इन सबसे तत्कालीन परिस्थितियों का बड़ा स्पष्ट आभास मिलता है। युतमोसिस तृतीय के समय की एक मिति पर सम्राट द्वारा आमेन के सामने बुद्ध बन्दियों को दण्ड देने की घटना भी दर्शाई है। अठारहवें राज्य वर्ष के समय के चित्र प्राचीन परम्पराओं का अनुकरण सूचित करते हैं। इसके प्राचीनतम उदाहरण १५ वे समाधि-गृह में मिले हैं। जो कुछ नये विचार इस युग में उत्पन्न हुए, उन्हें बाद की पीढ़ी में प्रौढता मिली। (फलक २ ख)

भावपूर्ण कलाकृतियों में इस परिवर्तन का मुख्य आधार शारीरिक अनुपातों एवं नियमों के आधार पर आकृति-चित्रण था। शरीर का अणुसार विभाजन (Grid System) जो मध्यमयुगीन राज्य की उपलब्धियों के आधार पर विकसित हुआ था, इसमें बहुत सहायक सिद्ध हुआ। भिन्नान्तर के अवशेष इसके विभिन्न उदाहरण हैं। यहाँ शोकार्त्तियों की मुद्राएँ, उनके विभिन्न वर्ण, उनकी शारीरिक स्थितियाँ-सभी कुछ प्राचीन परम्परानुसार गुदाक्षर विधि से अक्षित हुए हैं। इनकी वास्तु रेखाएँ बड़ी स्पष्टता और शोभा में खींची गयी हैं। आकृति-समूहों को मुख्यवर्तित्व व्यक्तियों में संयोजित किया गया है तथा हल्की नीली पृष्ठभूमि के साथ आकृतियों में रंग, फाला एवं श्वेत रंग भरा गया है। मृत्तक-सम्भार की अन्य क्रियाएँ शोकार्त्तियों के चित्रों के ऊपरी भाग में दिखायी गई हैं जहाँ एक जलाशय तथा उद्यान सहित भवन भी अक्षित हैं। इस प्रकार इन गुण से कला में स्थानीय जलवायु तथा वातावरण चित्रित करने का प्रयत्न भी आरम्भ हुआ।

नवीन राज्य के विषय राज्य एवं समाज द्वारा देश, काल तथा व्यक्तिगत मान्यताओं के आधार पर निर्दिष्ट किये जाते थे। इस प्रकार शास्वत नियमों तथा परम्परागत विषयों को अंकित करने वाली प्राचीन मान्यताओं में परिवर्तन होने लगा। मृत सम्राटों के जीवन में घटित हुई अनेक साधारण घटनाओं—जैसे सभा में विदेशी दूता-गमन, उत्सव, अन्य देशों से मगई वस्तुओं का निरीक्षण—आदि का भी चित्रण होने लगा। वजीरी को राज्य-कार्यों का निरीक्षण करते हुए, सेनापतियों को सेना का संचालन करते हुए आदि विषयों को भी स्थान मिलने लगा, किन्तु प्राचीन विषय पूर्णतः विस्मृत नहीं किये गये। पक्षी तथा मछली पकड़ना एवम् जंगलों में पशुओं के आखेट के दृश्य भी चित्रित हुए। इन चित्रों में एक परिवर्तन आया। जंगली पशुओं के आखेट के दृश्यों में शिकारी राजा को घोड़ों द्वारा खींचे जाने वाले छोटे रथ में आरुढ़ दिखाया जाने लगा। जंगली पशु चौकड़ों भरकर भागते चित्रित होने लगे। ये तत्त्व यहाँ की कला में हिकमास (Hyksos) आक्रान्ताओं द्वारा समाविष्ट किये गये। वैसे कहीं-कहीं प्राचीन युग में भी इस प्रकार के चित्र बने थे।

इस समय इन लोगों के धार्मिक विश्वासों में भी परिवर्तन हुआ। 'आमेन' नामक देवता की वापिक सबारी निकाली जाने लगी। उसे नदी में नावों पर सँर कराई जाती, तत्पश्चात् उसे देवी हाथोर (Hathor) के मन्दिर का निरीक्षण कराय़ा जाता और इसके उपरान्त उसे सभी मृत राजाओं के समाधि-गृहों में ले जाया जाता। इन समाधि-गृहों में सम्न्निवृत्त परिवारों के लोग एकत्रित होकर रात भर आमोद-प्रमोद मनाते और मृत पूर्णज की भी उसमें सम्मिलित करने के हेतु भित्ति पर उसके बड़े आकार के चित्र अंकित करते। उसे एक शानदार भोज में सम्मिलित दिखाया जाता। इस प्रकार समाधि-गृहों के भीतरी कक्षों की उन दीवारों पर चित्ति-चित्र बनने लगे जहाँ शव को रखा जाता था।

नवीन राज्य की शैली के आरम्भ से आमेनहोतप तृतीय के शासनकाल तक की कला का विकास देवता शासकों एवं अधिकारियों के समाधि-गृहों में स्पष्ट देखा जा सकता है। यद्यपि नवीन राज्य की आकृतियाँ भी प्राचीन सिद्धान्तों के आधार पर बनी थी तथापि इनमें छरहरापन, फुर्ती तथा हल्कापन है, मुद्राएँ बड़ी सुन्दर हैं तथा चेष्टाएँ अभिव्यञ्जनापूर्ण हैं। मूलिका बड़ी आर्द्र है और रंग योजना में सूक्ष्मता से अनेक बल प्रस्तुत किये गये हैं। मृतमोसिस तृतीय के समय की कला में किसान-श्रीश्रव तथा शान-शोक का चित्रण हुआ है, मुख्य रूप से शानदार भोज सम्बन्धी चित्र बहुत बने हैं। आमेनहोतप द्वितीय के समाधिगृह में लम्बी अतिवृत्त पट्टियों में भोज का दृश्य अंकित है। भोजन करने वाले व्यक्ति भूमि पर सरकण्डों के आसन बिछाकर बैठे हैं। उनके शिर पर कुल्लेनुमा सफेद टोपी है। युवती बालाएँ उनके प्यालों में मदिरा उडेल रही है तथा उन्हें पुष्पहार पहना रही है। आकृतियाँ एक दूसरी पर आसिप्त (Overlapping) भी चित्रित की गई हैं। इससे चित्रों में स्वाभाविकता तथा गहराई का समावेश हुआ है।

मृतमोसिस चतुर्थ के समय के एक समाधिगृह में भी इसी प्रकार के विषयों का अंकन हुआ है। कुमा-रिकाएँ लम्बे केश, सुवर्णमय कुण्डल आदि से युक्त तथा अपूर्व सौन्दर्यमयी हैं। उनके नेत्र चिपित भुके हैं। इस युग में इस प्रकार के दृश्यों को कुछ स्वतन्त्रतापूर्वक चित्रित करने की प्रवृत्ति आरम्भ हो चुकी थी। नवीनता, नारी-सौन्दर्य के प्रति आकर्षण, सहजता, स्वाभाविकता और जीवन के समान वास्तविकता एवं जीवन के प्रति निकटता की सलक इस युग की कला में दृष्टिगोचर होती है। इन चित्रों में प्रमुख-आकृतियों को एक पट्टी में तथा गौण पात्रों को अन्य पट्टियों में चित्रित किया गया है, उदाहरणार्थ नर्तकियों का समूह एक पृथक स्थान पर चित्रित है, ऊपर की पट्टी में नर्तिकाएँ हैं और नीचे की पट्टी में एक नर्तकी-वादिका, तीन गायिकाएँ तथा दो नर्तकियाँ अंकित हैं। गायिकाएँ हाथों से ताल दे रही हैं। नर्तकियाँ अलङ्कृत किन्तु अनाच्छा हैं। दोनों के शरीर में पर्याप्त गति दर्शायी गयी है। एक नर्तकी ऊपर की ओर तथा दूसरी नीचे की ओर ताली बजाती हुई अंकित है। एक का मुख गायन-वादन करती युवतियों की ओर है, दूसरी विपरीत दिशा में उन्मुख है। कलाविदों के विचार से इन चित्रों के माध्यम

से नारी-सौंदर्य की अन्तहीन विविधता को प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है। एक-दूसरे पर आधिपत्य आकृतियों तथा पार्श्व एवं सम्मुख मुद्राओं द्वारा चित्रणत विस्तार का संयोजन किया गया है। यद्यपि आकृतियों में घनत्व का आभास मिलता है तथापि वे द्विविस्तारात्मक नियमों के आधार पर चित्रित हुई हैं। आकृतियों की सभी प्रकार की गठनशीलता का प्रभाव सरल आधार रेखा एवं पृष्ठभूमि में अंकित लिपि के द्वारा समाप्त कर दिया गया है। इन चित्रों में जालीदार परदाज तथा विन्दुवर्तना (दाना परदाज) का भी प्रयोग हुआ है। इस विधि में चित्रण करने वाले चित्रकार स्वतन्त्रतापूर्वक आकृतियाँ बनाने लगे। उन्हें आन्तरिक रेखाकन (under-drawing) की आवश्यकता न रही। फिर भी महत्वपूर्ण व्यक्ति-चित्रों में इस विधि का प्रयोग नहीं हुआ है। आरम्भ में नीले-हरे तथा श्वेत आदि प्रधान रंगों का प्रयोग हुआ। धीरे-धीरे रंगों में विविधता एवं पारदर्शिता आयी। फिर भी प्रायः आभाहीन, अपार-दर्शी रंगों का ही प्रयोग इस युग की ग्रीक कला में अधिक हुआ है।

इस युग की आखेनातन के समाधिग्रह की कला में सुसौपासना-सम्बन्धी विषयों का अंकन हुआ है। सम्राट के पारिवारिक जीवन के दृश्यों को भी स्थान मिलने लगा है। इस स्थान की आकृतियाँ बड़ी दुर्लभ तथा अनुपात-विहीन प्रतीत होती हैं। सत्यता है कि रुग्ण मनुष्यों का चित्रण किया गया है। आखेनातन के युग की कला में विषयों तथा शैली में यह परिवर्तन बड़ा महत्वपूर्ण माना गया है। कहा जाता है कि वह कलाविद् नहीं था, फिर भी उसने कला की धारा को मोड़ दिया। प्राचीन परम्पराएँ प्रायः समाप्त हो गयीं। इस परिवर्तन का कारण विषयों की धर्म-विहीनता, आकृतियों की अजनापूर्णता, एवं विभिन्न प्रकार के अधिक क्रिया कलापों में शक्ति का उत्पन्न होना था।

आखेनातन के पश्चात् उसका दामाद तुतनखानन सम्राट हुआ। उसके समय का बहुमूल्य सिंहासन सुरक्षित है और इसके साथ-साथ अन्य अनेक वस्तुएँ भी मिली हैं। सिंहासन की पीठ पर सम्राट और उसे कोई पेय पेंट करती हुई साम्राज्ञी अंकित हैं।

उन्नीसवें राजवंश में राजा की वैभी-भावना को पुनः प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न किया गया। देवताओं तथा ईश्वर की यात्राओं एवं उत्सवों से सम्बन्धित प्राचीन विषय पुनः चित्रित होने लगे। उन्नीसवें तथा बीसवें राजवंशों के समय विदेशी आक्रमणों के कारण देश की सुरक्षा का प्रश्न बहुत महत्वपूर्ण हो गया और राजाओं की वीर-भावना को बलवती करने के हेतु इसी प्रकार के चित्र भी बनाए गये। राजा को युद्ध करते हुए तथा युद्ध में शत्रु का संहार करते हुए अंकित किया जाने लगा। उसे रथाखंड भी दिखाया गया। इन चित्रों में वास्तविक सचर्चा न दिखाकर प्रायः शत्रु का पलायन ही दर्शाया गया है। बीच-बीच में भौतिक चिन्ह भी अंकित हैं। परवर्ती चित्रों में वास्तविक युद्ध को भी चित्रित करने का प्रयत्न किया गया है। सचर्चा, व्यूह-रचना एवं विजय, सभी कुछ प्रस्तुत करने की चेष्टा हुई है। रैमसेस द्वितीय के कादेश के युद्ध का दृश्य इसका अच्छा उदाहरण है। इस युद्ध का जो साहित्यिक विवरण उपलब्ध है, उससे इस चित्र की घटनाएँ बहुत अधिक मेल खाती हैं। परवर्ती राजाओं के समय इस प्रकार के चित्रों के सूक्ष्म विवरण प्रायः विलुप्त भी अंकित नहीं किये गये हैं।

इन राजवंशों के समय भी कला में से पूर्वकालीन उत्थास तथा उत्सव-सम्बन्धी आनन्द-प्रमोद के विषयों का निष्कासन-सा हो गया है। प्रायः धार्मिक क्रिया-कलापों का ही अंकन हुआ है। आकृतियाँ यन्त्रवत् और जड़ हैं तथा रुढ़िगत होने के कारण शीरेस हैं। शुष्क रेखांकन, आभाहीन एवं सीमित रंग एकरसता का प्रभाव उत्पन्न करते हैं। कठोर आकृतियाँ भी के पीले धरातल पर चित्रित हैं। जीवन की प्रसन्नता को अंकित नहीं किया गया है। कहीं-कहीं मछली पकड़ने आदि के दृश्य अवश्य मिले हैं। इन चित्रों में पशु-पक्षियों तथा घनस्पति का अंकन किंचित् उत्कृष्ट रूप से हुआ है। चित्रण में सहजता और मौलिकता है।

नवीन राज्य के उत्सवों में फूलों का बहुत महत्व था अतः दीवारों पर पुष्प-मालाओं के अनेक अलंकरण चित्रित हैं। कुछ विद्वानों का विचार है कि प्रकृति के इस प्रकार के अंकन में कठिन कला का प्रभाव है।

मालकता के राजमहल में बने अनावृत राजकुमारियों के चित्रों में केवल रंगों से ही गहनशीलता का प्रभाव उत्पन्न किया गया है। कुछ अन्य समाधि-गृहों में भी इस प्रकार के चित्र उपलब्ध हुए हैं। दीर-अल-मदीनह के एक चित्र में चर्गी बजाकर नाचती हुई एक गणिका की आकृति गृह-स्वामी की शय्या के सिरहावे एक विशिष्ट क्षेत्र में अंकित है।

नवीन राज्य के पश्चात् की कला—२१ वें से २५ वें राज्यवत्त तक (१०८५—७१२ ई पू)

इस युग का मिस्र थेबन तथा थीनी—इन दो छांग्रों में विभक्त हो गया। लीवियन राजाओं का २२ वाँ वंश केवल कुछ ही समय तक यहाँ एकता रख सका यद्यपि इसके पश्चात् थेबन परम्परा राजनीतिक दृष्टि से पुनर्जन्म हो गयी किन्तु उसकी कला-परम्परा प्रायः २५ वें वंश तक चलती रही। निर्धनता के कारण देश में किसी बड़े स्मारक का निर्माण नहीं हुआ। राजाओं ने प्राचीन भवनों पर अधिकार कर लिया और उन्हीं में किञ्चित् वृद्धि कराते रहे। २१ वें राज्यवंश के समय बने समाधि-गृहों के साथ-साथ कला का येन युग समाप्त हो गया किन्तु थेबन विषयों की परम्परा २२ वें राजवंश के समय भी अनुकूल हुई। इस समय के समाधिगृह प्रायः स्थानीय कला-परम्पराओं के आधार पर ही चित्रित हुए हैं, अतः सम्पूर्ण देश की दृष्टि में किभी एक परम्परा के विकास की विभिन्न स्थितियों का अनुमान इसके आधार पर नहीं लगाया जा सकता। लीवियन युग के समाधि-गृहों में, जो कि २५ वें २६ वें वंशों के हैं, प्राचीन विषयों का अंकन हुआ है। २६ वें वंश के आरम्भ में शरीर की रचना में कुछ अन्तर आया। इस समय पैर के तलवों से ऊपर के पलक तक शरीर को २१ भागों में बाँटा गया। नवीन राज्य के समय यह १८ भागों में विभक्त किया जाता था। इस समय की आकृतियों की सीमा रेखाएँ पहले के समान स्पष्ट तथा विवरणात्मक नहीं हैं। जहाँ प्राचीन आकृतियों के आदर्श का पालन हुआ है वहाँ भी अनुकृति न होकर किञ्चित् परिवर्तन मिलता है। इस युग के कुछ उत्कीर्ण चित्रों में वृद्धावस्था का अंकन भी मिलता है। इस प्रकार की आकृतियों में किञ्चित् यथार्थवादिता भी है। इस युग के अन्त में जो चित्र उत्कीर्ण हुए उनमें बड़े सिर, विवरणों की बारीकी, आकृतियों की विचालता तथा अधिक से अधिक स्थान में आकृतियों अंकित करने की प्रवृत्ति, आलंकारिक पुष्पों के अभिप्राय तथा बड़ी सुन्दर और बहुत-सी सज्जनों पहने हुए वस्त्र आदि विशेषताएँ प्रचुरता से मिलती हैं। आकृतियों में धनत्व तथा मुद्रानुसार सही स्थिति को भी अंकित करने का प्रयत्न हुआ है।

लीवियन सम्राटों को अपनी विजय के चित्र अंकित कराने का भी शौक था। नव मेम्फाइट शैली में अंकित लीवियन सम्राट तहरका अपने शत्रु, लीवियन राजा तथा उसके परिवार पर विजय प्राप्त करते हुए स्पिन्ड (Spindax) के रूप में अंकित है। फारसी विजय के उपरान्त बने उत्कीर्ण चित्रों में पृष्ठभूमि का चिकनापन तथा आकृतियों की सफाई दर्शनीय है। फारसी शासन के अधीन होने पर मिस्री कला में ओज का भी समावेश हुआ।

रोमन साम्राज्य के अन्तर्गत मिस्र में अलकरण का स्थान संकुचित हो गया। सभ्योपन में एक-क़ाता आने लगी और विवरण भी प्रायः एक से ही दिये जाने लगे। हेलेनिक शैली का कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा और प्राचीन मिस्री नियमों का ही पालन होता रहा। चित्रों के आन्तरिक क्षेत्र (Picture-Plane) में ही गूढ़ाक्षर लिखे जाते रहे। रोमन प्रभाव से रंग-योजनाओं में कुछ अन्तर आया। पृष्ठभूमि अब मर्मर-सी हरी बनायी जाने लगी। वादाही एवं बैंगनी रंगों को आकृतियों में भरा जाने लगा। हेलेनिक कला के अनेक अभिप्राय मिस्र में प्रयुक्त हुये। दैनिक जीवन-सम्बन्धी दृश्यों का भी चित्रण हुआ। (फलक ३)

मिस्र की कला का समुचित अध्ययन तब तक सम्भव नहीं है जब तक कि उस सुदीर्घ काल-विराट को ध्यान में न रखा जाय जिसमें कि वह विकसित हुई। पाषाणयुगीन गुफा-चित्रकला को छोड़कर, यह अनिवार्यतः राजकीय कला रही है। जिन युगों में फारसी शासन सर्वाधिक सुदृढ़ रहा था उन्हीं युगों में मिस्र की कला ने भी उन्नति की; और सम्राटों के पतन के साथ ही इस कला का पतन हुआ। जैसे-जैसे मिस्री शासन की रावधानियाँ बदलती रहीं, कलात्मक गतिविधि के केन्द्र भी बदलते रहे। इनके अतिरिक्त बड़े-बड़े नगरों में भी कलाकारों ने विद्यालय चित्रशालाएँ स्थापित कर लीं थीं। सम्राटों का अनुकरण करने वाले स्थानीय शासनाधिकारी इन कला-

कारो के सरसक थे। प्रत्येक नगर में एक छोटा-सा मन्दिर होता था जो एक प्रकार से सभ्दालय का कार्य करता था। इसमें अनेक प्रकार के वस्त्रों, आभूषणों, कलाकृतियों आदि का भण्डार रहता था। ऊँचे अधिकारी अपने हेतु शानदार सजावियाँ बनवाते थे। ये समाधिग्रह किसी भी दरबार से कम वैभवपूर्ण नहीं होते थे। नील नदी के किनारे बनी समाधियाँ इस ऐश्वर्य की गौन गाथा आज भी गूँह रही हैं।

आज हमें इसका कुछ भी ज्ञान नहीं है कि इन समाधियों को बनाने और अलंकृत करने वाले कलाकार कौन थे। किसने इनकी योजनाएँ बनाईं—और किसने उन योजनाओं को कार्यरूप में परिणत किया। शिल्पियों ने चित्रों अथवा प्रतिमाओं पर कहीं भी अपने नाम के चिन्ह नहीं छोड़े। कुछ मन्नाटों की प्रशंसा में जो अभिलेख लिखे गये उनमें सम्राटों को अनेक गुणों से अलंकृत कहा गया है और उन्हें 'कारीगर' की उपाधि से भी विभूषित किया गया है। मिस्र में सभी प्रकार के कलाकार 'कारीगर' (हिप्पुल) कहे जाते थे। 'हिप्पु' का अर्थ 'कार्य' है।

मिस्र की कलाएँ स्थानीय प्रकृति से प्रभावित हैं। वहाँ की पर्वत—मालाओं की नीची क्षैतिज रेखा के अनुकरण पर प्राकृतिक दृश्यावली के अनुकूल हो भवनों तथा पिरामिडों की रचना की गयी है। सबके तथा नहरों सैकरी होने के कारण दो नावें अथवा दो व्यक्ति भी कहीं-कहीं एक साथ नहीं निकल सकते। यही ज्ञान यहाँ के चित्रों में भी है। दीवारों पर लम्बी-लम्बी आयतकार पट्टियाँ बनाकर जुसुसों के सभान आकृति-संयोजन किया गया है। जहाँ-कहीं कलाकार ने स्वतन्त्रता से कार्य किया है वहाँ इसके अपवाद भी मिल जाते हैं।

मिस्री कलाकार ने क्षैतिज तथा ऊर्ध्व धरातलों को एक साथ भी चित्रित किया है। किसी पयंक के पाँव चित्रित करने के उपरान्त सम्मुख परिप्रेक्ष्य में ही ऊपरी भाग का अंकन कर दिया गया है मानो ऊपर से देखा गया हो। उद्यानों, तालाबों आदि को भी वर्ष अथवा आयत के रूप में अंकित किया गया है। मानवाकृतियों सीधी खड़ी हुई अथवा पार्श्व मुद्रा में चित्रित हुई हैं।

परिप्रेक्ष्य से आकृतियों में विकार उत्पन्न होता है। दूर की वस्तुएँ छोटी हो जाती हैं, वृत्त वलय अथवा वक्राभा में बदल जाता है, और वर्ग मकर-धारे की भाँति दिखायी देने लगता है। मिस्री कलाकार ने इन परिवर्तनों को स्वीकार नहीं किया। उसके हेतु सभी वस्तुओं का एक वादर्थ रूप है और उसी में उन्हें अंकित किया गया है। निकट और दूर की मनुष्याकृतियाँ परिप्रेक्ष्य के बजाय गृह्यत्व के अनुसार छोटी-बड़ी चित्रित हुई हैं। वे प्रायः देवता, राजा अथवा सामन्तों के वर्गों में विभक्त हैं। पशु प्रायः पार्श्व मुद्रा में हैं जिससे कि इन्हें सरलता से पहचाना जा सके। फिर भी वे रुढ़-रूपों में चित्रित नहीं हैं। पक्षी उड़ते हुए, फुटफुटते हुए तथा पल बन्द करके उतरते हुए, बनाये गये हैं। वृषभ गर्दन मोड़ कर पीछे देखते, तय करने-वाले बच्चों से दूर भागते हुए अथवा भूमि छूरेवते हुए चित्रित हैं। इनका हृन्ध युद्ध भी अंकित किया गया है। मनुष्य का शिर पार्श्व स्थिति में, सम्मुख नेत्र, सम्मुख स्कन्ध, वि-पार्श्व कटि एवं दोनो पैर पार्श्व स्थिति में हैं। कार्यरत व्यक्ति को प्रायः एक स्कन्ध वाला ही दिखाया गया है। मिस्री कलाकार मनुष्य का छाया-चित्र बिना विकृति के और सही-सही भी अंकित कर सकता था, यह पार्श्व मुद्रा वाली भूमितियों के रेखांकन से स्पष्ट ज्ञात होता है फिर भी ऐसे चित्र बहुत कम हैं।

पक्षिबद्ध व्यक्ति-समूह चित्रित करने में सबसे आगे वाली आकृति बनाकर उसके पीछे समान आकार वाली अन्य आकृतियों के अग्रभाग का ही चित्रण कर दिया जाता था। गवों के कान, वृषभों के सींग, जलपानों के भस्तूल एवं सैनिकों के शिर, सब एक ही तल पर चित्रित किये गये हैं। इसे नुटि नहीं समझनी चाहिये क्योंकि मिस्र का कलाकार परिप्रेक्ष्य पर ध्यान नहीं देता था और सभी रंगों को वास्तवीय आकारों में प्रस्तुत करने का प्रयत्न करता था।

कुछ स्मारकों में प्रतिमाओं को उत्कीर्ण किये बिना ही दीवारों पर चित्राङ्कन किया गया है। यहाँ बिना पकई ईंटों अथवा साधारण किस्म के पत्थर की भित्ति पर पसलदार चबोकर चित्राङ्कन हुआ है। परधर से निर्मित

अन्य स्मारकों में पहले भित्ति को समतल किया गया है और उस पर पलस्तर करके काले रंग से क्षेत्रीय खण्ड बंटे गये हैं। इनमें अनेक 'खड़ी रेखाएँ' खींची गयी हैं जो आकृति-चित्रण का वाह्यार रही हैं। कहीं-कहीं वर्ग भी बनाये गये हैं। चित्रकार के पास एक आरम्भिक चित्र रहता था और प्रायः उसी की प्रतिकृति उसे दीवार पर बनानी होती थी। आकृति-चित्रण की रेखाएँ प्रायः हल्के और निश्चित हैं। इनमें कहीं-कहीं सुधार भी किया गया है। कभी-कभी विन्दुमय रेखाओं से भी यह कार्य हुआ है। पहले एक शिल्पी ने पत्थर में इन आकृतियों को छेनी से उमारा है, दूसरे ने इसके विवरण उत्कीर्ण किये हैं और तदनुसार चित्रकार ने इसे रङ्गा है। हल्के-भूरे अथवा नीले रङ्ग की पृष्ठभूमि में चमकदार रङ्गों से आकृतियों को स्पष्टता तथा प्रौढ़ता से उमारा गया है। छाया-प्रकाश की पद्धति का प्रयोग नहीं हुआ है। प्रायः लाल रङ्ग से पुरुष वेष्ट, पीले रङ्ग से नारी-शरीर एवं नीले, हरे, श्वेत तथा काले रङ्गों से विभिन्न पशुओं एवं अन्य वस्तुओं का चित्रण हुआ है। अत्येक रङ्ग अनेक रङ्गों में उपलब्ध था। समय तथा जल-वायु के प्रभावों से ये रङ्ग उजड़ गये हैं, फिर भी कहीं-कहीं इनके अवशेष मिल जाते हैं।

'मिस्र की कला की आविष्कारक प्रवृत्ति, इसकी विविधता और प्राणवत्ता हमें आश्चर्यजनक रूप से अभिभूत कर लेती है। यहाँ के वास्तुशिल्पी, मूर्तिकार, चित्रकार, पाषाण-शिल्पी एवं आभूषण-निर्माता विदेशी आदर्श का आश्रय लिये बिना ही अद्वितीय रूपों के सृजन में सफल हुए। भीमकाय पाषाणों से लेकर सधु-चित्रों तक उन्होंने समान भाव के कार्य किया है, अपनी कलाकृतियों के द्वारा देवताओं एवं सम्राटों की बन्धना की है तथा सौंदर्यपूर्ण आनन्द का सृजन किया है। इस विशाल कार्य में उन्होंने असीम धैर्य का परिचय दिया है।'<sup>1</sup>

'कला के क्षेत्र में मिस्रवासी युनानियों से सबाँ करते हुए अन्य समस्त प्राचीनों को पीछे छोड़ जाते हैं। पिरामिड और भवन, मूर्ति और चित्र-सभी में उन्होंने अपनी कुशलता तथा अनेक प्रकार की विचित्र आकृतियों में शैली की मौलिकता का परिचय दिया है। उनके द्वारा निर्मित कतिपय भवन अपनी पूर्णता में ग्रीक उपसनातनवादों का स्मरण कराते हैं। उनकी कुछ प्रतिमाएँ युग-युग तक महात्मा कलाकृतियों के रूप में समाहत होती रहेगी। अपने चित्रों में उन्होंने उस जीवन की अमर छाँटी छोड़ी है जो अतृप्त उत्साहमय था।'<sup>2</sup>

1. "The inventiveness of Egyptian art, its diversity and its vitality are quite staggering. Architects, Sculptors, Painters, Stonecarvers and Jewellers, without relying on any foreign models, succeeded in creating unique forms. They were as much at ease in dealing with statues of colossal dimensions as they were in working on a minute scale, and they brought to bear on all they did to extol their gods and their kings, or simply to produce aesthetic delight, an unfailing conscientiousness and a superhuman patience, which overcame all material difficulties" —Pierre Montel: *Eternal Egypt*, P. 278.
2. In the field of art, the Egyptians rival Greeks and outshine the other peoples of antiquity. They excelled in extremes—pyramids and colossi or pectorals and pendants. Their unequalled stylistic originality is shown in their plant-columns, obelisks, pylons and avenues of sphinxes. Certain of their chapels and colonnades are reminiscent, in their perfection, of Greek temples. Some of their statues have a place among the greatest masterpieces of all time. The pictures they have left us of their daily round suggest that life must have been very enjoyable during the reigns of Cheops and Sesotris."



## क्रीट तथा माइसीनिया की कला

एजियन द्वीपो एवं महाद्वीपीय यूनानी क्षेत्रों में कास्प युग (विशेषतः द्वितीय सहस्राब्दी ई० पू०) की कला को क्रीटन-माइसीनियन नाम से अभिहित किया गया है। भूमध्यसागरीय प्रागैतिहासिक युग में विकसित शैलियों में यह सर्वाधिक मौलिक एवं विशिष्ट है। इसका सम्बन्ध पूर्वी देशों से भी रहा है। एक अर्थ में यह यूनानी कला की आधारभूत प्रेरणा भी रही है। इसका कारण स्थानों, धार्मिक परम्पराओं, चित्रों, मूर्तियों तथा भवनों के अभिप्रायों की निरन्तरता ही नहीं है बल्कि प्राचीन तथा नवीन युगों में रहने वाले लोगों की भाषा की एकता भी है। उन्नीसवीं तथा बीसवीं शताब्दी के उत्खनन कार्यों से यह सिद्ध हो चुका है कि यूनानी सभ्यता का केन्द्र क्रीट में ही था। आर्थर इवांस नामक शोधकर्त्ता ने मिनोस नामक पौराणिक राजा के आधार पर क्रीट की सभ्यता को मिनोअन (Minoan) नाम दिया, किन्तु क्रीट के बाहर भी अनेक द्वीपों में इसका प्रसार मिला है, अतः यह नामकरण सही नहीं है। युगान की मुख्य भूमि के आधार पर इसे हेलैडिक (Helladic) भी कहा गया किन्तु माइसीनियन नाम ही अधिक उपयुक्त माना जाता है। कुछ लोग इस सभ्यता के व्यापक प्रसार के साथ-साथ एकसूत्रता के कारण इसे 'एजियन' भी कहना चाहते हैं। क्रीट तथा माइसीनिया दो असन्तुल्य द्वीप हैं। क्रीट की कला अपेक्षाकृत प्राचीन है। माइसीनिया की कला और संस्कृति का प्रभाव क्रीट एवं आस-पास के अन्य क्षेत्रों पर भी पड़ा है अतः यहाँ इन दोनों स्थानों की कला का पृथक्-पृथक् विचार किया जायगा। क्रीट की कला का इतिहास इवांस द्वारा तीन युगों में विभाजित किया गया है —आरम्भिक मिनोअन, मध्य मिनोअन तथा परिवर्ती मिनोअन, किन्तु अधिकांश विद्वान क्रीट के भवनों के निर्माण से ही इसका आरम्भ मानते हैं और उसी के अनुसार इसका वर्गीकरण भी करते हैं। इस प्रकार इस कला को चार युगों में विभाजित किया गया है: प्रासाद-पूर्व का युग २५००—२००० ई पू, प्रासाद-निर्माण का प्रथम युग २०००—१७०० ई पू, द्वितीय युग १७०० ई पू—१४०० ई पू एवं परिवर्ती युग १४००—११०० ई पू। प्रथम युग क्रीट में नव-पाषाण काल समाप्त होने के ठीक पश्चात् ही आरम्भ हो जाता है। द्वितीय तथा तृतीय युग इस सभ्यता के उत्कर्ष काल से सम्बन्धित हैं। इसका सम्बन्ध मिस्र तथा पूर्वी देशों से भी रहा है। अन्तिम युग में मिनोअन सभ्यता का पतन हो चुका था।

माइसीनियन सभ्यता, जो कि पेलेपोनीसस के नगर-राज्यों में फली-फूली थी, तीन चरणों में विभक्त है — प्राचीन (१६००—१५०० ई पू), मध्य (१५००—१४०० ई पू) तथा अन्तिम (१४००—११०० ई पू)। प्रथम चरण में निर्मित अनेक राजकीय समाधिर्थाँ माइसीनिया में हैं। इनमें क्रीट की मिनोअन कला का मिश्रण स्पष्ट दिखाई देता है। कुछ लोगों के विचार से माइसीनियावासियों द्वारा क्रीट-अभियान के कारण यह प्रभाव आया है। द्वितीय चरण में दोनों शैलियों का सुन्दर समन्वय हो गया है और तृतीय चरण में इस शैली का विस्तार अन्य क्षेत्रों में भी हुआ है। कुछ स्थानों पर पतन के लक्षण भी प्रकट होने लगे हैं जिसे १२वीं शताब्दी ई पू के डोरियन आक्रमण का परिणाम भी माना जाता है। इस आक्रमण ने माइसीनियन शासन को समाप्त कर दिया था।

### क्रीट की कला—

प्रासाद-पूर्व का युग—२५००—२००० ई पू—इस युग की चित्रकला के उदाहरण उपलब्ध नहीं हैं। इस समय बिना पकई ईंटों के भवन निर्मित किये जाते थे जिन पर चमकीले रंगों का पल्लवर किया जाता था। श्वेत श्वेत पत्थर का प्रयोग भी होने लगा और भवनों की दीवारों विविध रंगों में रंगी जाने लगी। फड़े तथा मुसामय दोनों प्रकार के पत्थर एवं पकई मिट्टी के खिलौने एवं मूर्तियाँ भी बनीं जिनमें मानवकृति को

सरल ज्यामितीय आकारों में बौद्धि के प्रयत्न किया गया। नवपाषाणकालीन प्रतिमाओं, जो कि प्राकृतिकता की ओर उन्मुख रहती थी, के विपरीत ये आकृतियाँ एक नवीन रस की चेतक हैं जो बाद में यूनानी प्रतिमाओं में प्रकट हुई। क्रीट की पात्र-कला सर्वाधिक सुरक्षित अतः उल्लेखनीय है। हाथ से बने ये पात्र साधारण विधि से पकाए जाकर उत्तम प्रकार से पावित्र्य किये जाते थे। इन पर प्रायः कोई ज्यामितीय आलेखन चित्रित करने के श्वेत अथवा लाल रंग भर दिया जाता था। अनेक पात्रों पर कुण्डली एवं प्रहेलिका भी अंकित हैं। मिट्टी के पात्र धातु-पात्रों की अनुकृति पर बनाये गये हैं। प्रायः काले चमकदार धरातल से युक्त इनका बाह्याकार कोणीय रूप प्रस्तुत करता है। कहीं-कहीं हल्के रंग के धरातल पर गहरे अथवा रंग से भी चित्रकारी हुई है। प्रासाद-युग के आरम्भ से क्रम-से-क्रम एक सताव्वी पूर्व अनेक आकृतियों में बने पात्र इस कला की विविधता प्रदर्शित करते हैं। इन पर सीधे एवं वक्र रंगों में अलकरण बनाये गये हैं। किंचित लाल अथवा नारंगी का पुट लिये श्वेत रंग से ये आलेखन चित्रित हैं।

**प्रथम प्रासाद युग—२०००—१७०० ई. पू—**क्रीट में राजनीतिक सत्ता जब स्थानीय शासकों के हाथ में आगयी तो उन्होंने महल बनवाने आरम्भ कर दिये। इस प्रकार क्रीट की सभ्यता का विकास भी व्रतापूर्वक होने लगा। इन भवनों में वक्र रेखाओं के आध्यात्म से आलंकारिक आलेखन चित्रित किये गये हैं। नासास (Knossos) तथा मेलिया (Malia) में भित्ति-चित्र भी मिले हैं किन्तु इनमें आकृति-चित्रण नहीं हुआ।

इस युग के पात्रों पर सुन्दर अलकरण बनाये गये हैं। श्वेत अथवा इकरंगी पृष्ठभूमि पर केवल एक या दो रंगों से ऐसी सुन्दर वर्ण-योजना की गयी है कि पात्र बहुत से प्रतीत होते हैं। पात्र की एक दिशा में गहरे रंग के धरातल पर हल्के रंग से और दूसरी दिशा में हल्के रंग के धरातल पर गहरे रंग से आलेखन अंकित हैं। कहीं-कहीं एक-दूसरे के निकट अंकित पट्टियों में भी यही वर्ण-विधान प्रयुक्त हुआ है। पात्रों के आन्तरिक तथा बाह्य भागों में वक्र रेखाओं, कुण्डलियों, पुष्प-गुच्छों एवं चौड़ी पट्टियों के अलकरण बनाये गये हैं। आकृतियाँ पूर्णतः आलंकारिक हैं। धनस्पति तथा सामरीय जीव-जन्तुओं की आकृतियाँ भी विमुक्त आलंकारिक रूपों में कल्पित की गयी हैं। बिना शिर के आँकड़ोंस तथा गुलाबों पर भँडारते कीट भी चित्रित हुए हैं। गतियुक्त चक्र का आभास देते हुए जाल में फँसी मछली का भी चित्रण किया गया है। पात्रों पर रंगों से विभिन्न पत्थरों के धरातलों एवं नलों का भी कृत्रिम प्रभाव दिखाया गया है।

कुछ पात्र धातु-पात्रों की अनुकृति पर बनाये गये हैं। इनकी दीवारें इतनी पतली हैं जितना अण्डे का छिलका होता है। इनकी सतह पर धातु-पात्रों की ही भाँति खचित चित्रकारी एवं तेज चमकदार पालिश की गयी है। इनका उपयोग राजकीय प्रासादों, भोजनालयों, पूजागृहों एवं समाधियों में विभिन्न अवसरों पर किया जाता था।

**द्वितीय प्रासाद युग—१७००—१४०० ई. पू—**सम्भवतः भूकम्पों आदि से क्रीट के प्राचीन प्रासाद नष्ट हो गये। इस युग में जो नवीन प्रासाद निर्मित हुए उनमें नवीन दृष्टि अपनायी गयी अतः क्रीट की कला इस युग में विशेष उत्थत हुई। समस्त राजकीय भवनों के अतिरिक्त धनिकों के आवास भी चित्रित किये गये। इन चित्रों के शिल्प-विधान का अभी ठीक-ठीक निश्चय नहीं हो पाया है फिर भी यह कहा जाता है कि दीवार पर क्रमशः अधिक पतली होती जाने वाली कई परतों में पलस्तर चढ़ाया जाता था और इस सीते पलस्तर पर ही पृष्ठ-भूमि का रंग कर देते थे। इस पृष्ठ-भूमि पर रंगों द्वारा चित्र अंकित करने की विधि अज्ञात है। कहीं-कहीं एक के पश्चात् दूसरे रंग की परतें भी लगायी गयी हैं जिनसे आकृतियों में कुछ उभार प्रतीत होता है। इसी विधि के द्वारा इन भित्तियों पर विभिन्न धरातलों के खण्ड अथवा सेव बनाकर कुण्डलियों, आँकड़ों, कमल, गुलाब एवं मछलियों आदि के आलंकारिक रूप चित्रित किये गये हैं। प्रायः सामरीय तथा उच्चार्जों के वातावरण की प्रेरणा से विषयों का चयन किया गया है। चित्रों से सम्पूर्ण दीवारों को भर दिया गया है। कहीं-कहीं सम्पूर्ण छानों के भी चित्र हैं जिनमें विदेशी पशु-पक्षियों से सुशोभित गर्वतो, हास्यपूर्ण मुद्रा वाले बन्दरों एवं आकर्षक रंगों वाले दुर्लभ पक्षियों के चित्र हैं। यदा-कदा पशु पकड़ने की ताक में लगी बिल्ली, निर्धर में स्नान करते कपोत-युग्म

वादिक के अधिक जीवन्त चित्र भी बनाये गये हैं। ये चित्र आदर्श उद्यान-कल्पनाएँ हैं, किसी विशेष स्थान से सम्बन्धित नहीं। इनके रंग भी कृत्रिम हैं, पौधे अस्वाभाविक शिथिलता से युक्त हैं तथा रिक्त स्थानों में वास्तविक अलङ्कार बने हैं। पृष्ठभूमि को विविध रंगों में चित्रित किया गया है।

मानवाकृतियों से युक्त भित्तिचित्र प्रायः धार्मिक उत्सवों के सम्बन्ध में अंकित किये गये हैं। इनमें प्रफुल्लतापूर्ण दरवारी वातावरण प्रदर्शित है। कहीं राजभवनों में धार्मिक कृत्य होते हुए अंकित है और कहीं पवित्र बनो में। भवनों के दृश्य शवाशो आदि के साथ चित्रित किये गये हैं। मानवाकृतियाँ विविधतापूर्ण हैं और उनमें सूक्ष्म विवरण अंकित हैं। पुरुषों तथा स्त्रियों के शरीर के रंग में भी भेद दर्शाया गया है। केशविन्यास, अलङ्कृत वस्त्र एवं आभूषण-भार से बोझिल शरीर बड़ी सुन्दरता से चित्रित हैं। प्रायः उन्हें स्वाभाविक मुद्राओं में वृक्षों के नीचे बैठे हुए अंकित किया गया है जैसे कि जैतून के वृक्षों वाले उद्यान के चित्र में। उन्हें प्रायः परस्पर वार्तालाप अथवा तर्क-वितर्क करते हुए अथवा हरित भूमि पर नृत्य करते हुए चित्रित किया गया है। अन्य चित्रों में कुछ बड़े आकार की एकाकी नर्तकियाँ बनायी गयी हैं। वे छोटी अगिया के डग का वस्त्र (bolero) पहने हैं। टिलोसॉस (Tylosos) के भित्तिचित्रों में व्यायाम-क्रीडा प्रस्तुत की गयी है। यह भी सप्रतिष्ठान पद्धति में है। पुजारियों के युग्म, जिनके वस्त्रों में पवित्र गाँठ लगी है, बीच-बीच में पुजारियों के चित्रों के साथ अंकित हैं, जो मारी-वेश में अनुष्ठानों में सलग्न हैं। नासास के वृषभ-युद्ध के चित्र में दो स्त्रियाँ तथा एक पुरुष विशाल आकार के वृषभ से युद्ध करते दिखाये गये हैं। इनका चित्रण बड़ा सजीव है। नासास में इस प्रकार के चित्र अनेक स्थानों पर अंकित किये गये थे जिनके अंश अभी अब अवशिष्ट हैं। इस युग के अन्त के लगभग धार्मिक जुलूसों के दृश्य अधिक बने। नासास के एक भित्ति-चित्र में ऊपर-नीचे अंकित दो पवित्रों में इस प्रकार की ३५० से अधिक आकृतियाँ मिली हैं। यहाँ प्रवेशद्वार पर एक विशाल भित्ति-चित्र था जिसमें सगीतज्ञों, उपहार भेंटकर्ताओं, पुरोहितों एवं बहुसूत्र्य परिधान पहने राजकीय महिषाओं की अनेक पवित्राँ बनी थी। दुर्भाग्यवश इसका निचला अंश ही शेष है जिसमें एक चपक-धारी 'राइटोफोरस' (Rhytphoros) की प्रसिद्ध आकृति भी है। हेगिया त्रिधादा (Hagia-Triada) की पाषाण-समाधि पर अंकित चित्र में वृषभ-बलि, फल-दान, सगीतज्ञ, मुकुट धारण किये एक स्त्री, एक वीणा-बादली, मृतक की प्रेतात्मा एवं नीका सहित बेंट की गयी अनेक वस्तुएँ अंकित हैं। दो रथ भी हैं जिनमें से एक को पक्ष्माक्षी सिफिन खींच रहा है तथा दूसरे को अश्व। मिनोअन सभ्यता के ज्ञान में सहायक यह चित्र बहुत अच्छी दशा में है।

गीर्ण रूप से बनाये गये महलों के चित्रों में पर्याप्त भौतिकता है और अन्य कला-सम्प्रदायों का किंचित् प्रभाव भी है। मिस्र तथा मेसोपोटामिया का प्रभाव सभ्यता की पद्धति पर प्रदीप्त होता है। रंग योजनाएँ भौतिक और उत्साहपूर्ण हैं। आकृति-चित्रण की सहजता और सचता से चित्रों में सजीवता, गति एवं आकर्षण आ गया है। दरवारी तथा धार्मिक दृश्यों की तुलना में मिनोअन चित्रकला प्रकृति से अधिक प्रेरित है।

परवर्ती युग—इस युग में यूनान की मुख्य भूमि से माइसीनियनों ने क्रीट के द्वीप पर आक्रमण कर दिया। फलतः प्राचीन परम्परा में नवीन प्रभावों का समन्वय हुआ और नयी कला-शैली पनपी। इस युग के चित्र उपलब्ध नहीं हैं। हेगिया त्रिधादा के मृग-चित्र माइसीनियन प्रभाव के हैं। अलकरनों में प्रायः अर्धवृत्त एवं कोणीय आकृतियों की अत्यधिक पुनरावृत्ति हुई है। योजनाबद्ध चित्रण तथा विविधता की कमी और विपुल सद्भाव में शायो का निर्माण इस युग की विशेषता है। आलेखनों में रूप योजना का स्थान रेखा-जात में ले लिया है। धीरे-धीरे यह कला पूर्णतः ज्यामितीय और अमूर्त होती जाती है। ममाधियों पर भी पाय-रत्ना का प्रभाव है।

**माइसीनियन कला—**

यूनान की मुख्य भूमि पर इस कला का जन्म एवं विकास हुआ था। विद्वांसो का विचार है कि

यह भी क्रीट-भूल की थी। आगे चलकर दोनों का समन्वय भी हो गया था जैसा कि क्रीट की कला के संदर्भ में सकेत किया जा चुका है।

**प्राचीन युग—१६००—१५०० ई पू**—इस युग की कला के बहुत छिन्न-भिन्न अवशेष भित्ति-चित्रों के रूप में मिलते हैं किन्तु माइसीनिया की राजकीय समाधियों से उपलब्ध चित्रित पात्रों से तत्कालीन चित्रकला का पर्याप्त अनुमान लगाया जा सकता है। प्रायः सभी को १६वीं शती ई पू का माना गया है। आयातित मिनोअन पात्र भी यहाँ उपलब्ध हुए हैं। सिदूरी जाल तथा वादामी रंग के पात्रों पर क्रीट का प्रभाव है जो साइक्लेडिस द्वीप के माध्यम से आया। शनै-शनैः यह प्रभाव कम होता गया और यद्यपि सागरीय विषयवस्तु एवं पशु-पक्षियों तथा वनस्पतियों का अकन उसी प्रकार होता रहा तथापि पृष्ठभूमि, बाह्यरेखा एवं विन्दुमय वक्रतलों की दृष्टि से पर्याप्त मौलिकता आयी।

**मध्य युग—१५००—१४०० ई पू**—इस युग की कला में हैलेडिक तथा मिनोअन तत्वों का समन्वय हुआ और माइसीनियन संस्कृति का एक सङ्कतिपूर्ण संगठित रूप में विकास हुआ। यह इतनी मन्द गति से हुआ कि दो विभिन्न सङ्क्रान्ति कालों के मध्य निश्चित सीमा-रेखा खींचना कठिन है।

इस युग की चित्रकला के उदाहरण भित्ति-चित्रों के रूप में अल्प परिमाण में ही मिले हैं। वेक्स के कावमोस प्रासाद तथा माइसीनिया के राजकीय प्रासाद के चित्राग भी पर्याप्त महत्वपूर्ण हैं। माइसीनिया में अकित भद्रिका में टीलों के समान भूमि बनाकर मानवाकृतियों अनेक पक्तियों में प्रस्तुत की गयी हैं। इस जगह युद्ध का चित्रण हुआ है अतः विषय का चयन परम्परा से हट कर माना जा सकता है। आकृतियों की मुद्राओं तथा घटना की सजीवता दर्शनीय है। सँको मानव, डेरे-तम्बू, युद्ध की तैयारी, रथ, अस्त-शस्त्र, दोनों सेनाओं का मोर्चा लगाना, एक्रोपोलिस का युद्ध और एक महल में से इस दृश्य का अवलोकन की हुई महिलाएँ इसमें दिखाई गयी हैं। सैनिकों के परिधान और अन्य विवरण दर्शनीय हैं।

कादमोस के भित्ति-चित्र भी इसी के समकालीन समझे जाते हैं। एक लम्बा धार्मिक जुलूस मिनोअन रीति से अकित किया गया है। प्रायः भेंट लिए हुए मनुष्य क्रीटन सैली की वेशभूषण वेशभूषा में बनाये गये हैं। इसे देखकर नासास में बने चित्रों का स्मरण हो जाता है।

**अन्तिम युग—१४००—११०० ई पू**—पन्द्रहवीं शती ई पू के अन्त में मिनोअन प्रासादों के नष्ट हो जाने से एजियन क्षेत्र की सत्ता माइसीनियन साम्राज्य के हाथी में आ गयी। यह इस क्षेत्र का सांस्कृतिक केन्द्र भी बन गया। क्रीटन प्रभाव के समाप्त होने के साथ-साथ हैलेडिक प्रभाव को बचने का अवसर मिला। मिनोअन परम्पराओं को आत्मसात् करते हुए नवीन परिस्थितियों के अनुसार इस कला-शैली एवं संस्कृति का विकास हुआ।

इस युग में माइसीन, टाइरिस, आरकोमेवस, थैक्स, तथा पाइस के राजमवन भित्ति-चित्रों से अलङ्कृत किये गये। सभी के विषय परम्परागत क्रीटन कला के समान हैं—युधम-युद्ध, पक्षि स्पर्श, जुलूस, राक्षस, सिफिन, आबेट एवं युद्ध के दृश्य। टाइरिस में शूकर-आबेट, आक्टोपस तथा डोलफिन मत्स्य, एक गाड़ी में आरुढ़ दो महिलाएँ आदि भी अंकित हैं। हेनिया त्रियादा के समान यहाँ मृगों के चित्रों की भद्रिका भी है पर सम्भवतः यह क्रीट पर माइसीनियन प्रभाव से है। माइसीनियन कला में सूक्ष्मता एवं आलंकारिकता की प्रवृत्ति अधिक है। स्पष्ट सीमा-रेखाएँ, समित सयोजन एवं समृद्ध रंग विधान इसकी ऐसी विशेषताएँ हैं जो यूनानी कला में सुलुन एवं सगति के तत्वों के आरम्भ का पूर्व-संकेत देती हैं।

डोरियन आक्रमणों के कारण इस सभ्यता का भी पतन हुआ और प्राचीन नगरों के ध्वसावशेषों पर नवीन नगर निर्मित हुए। यही से यूनान की कला में शास्त्रीय युग का आरम्भ होता है। सभ्यत क्रीटन-माइसीनियन युग में क्रीट का प्रभाव ही प्रमुख रहा। इसमें भी पात्र-चित्रण के ज्यामितीय नियम अधिक महत्वपूर्ण रहे। यद्यपि इन नियमों का उद्भव क्रीट में हुआ था किन्तु माइसीनियन युग के अन्त में ही इन नियमों का पूर्ण विकास हुआ।

## शास्त्रीय कला : यूनान से रोम तक

शास्त्रीय कला के सम्बन्ध में आज हमें जो कुछ भी ज्ञात है वह सब उन्नीसवीं शती से ही सम्भव हुआ है। प्राचीन युग के समाप्त होने के साथ-साथ अनेक महान कला-कृतियाँ भी नष्ट हो गयीं। कांस्य प्रतिमाएँ गला दी गयीं, चित्र नष्ट कर दिये गये, संगमरमर के भवनो और प्रतिमाओं को फूट कर चूना बना लिया गया। कुछ बड़े-बड़े भवन केवल इसी से बच रहे क्योंकि उन्हें किसी राजकीय कार्यालय अथवा अन्य उपयोग में ले लिया गया था। मगभग एक सहस्र वर्ष के उपरान्त इटली की पुनर्स्थापन कला ने इस प्राचीन शैली से प्रेरणा लेना और इसका गम्भीर अध्ययन आरम्भ किया। लेखको तथा कलाकारों ने इसकी प्रत्येक विशेषता को उत्तम माना किन्तु जिन कृतियों का वे अध्ययन कर रहे थे वे यूनान की प्राचीन कला के सम्पूर्ण फोप का एक अल्पांश मात्र थी। विना-मूल कृतियों के इसका ठीक-ठीक मूल्यांकन असम्भव था और केवल रोमन अनुकृतियाँ ही उपलब्ध थी। अठारहवीं शती में इसका वैज्ञानिक अध्ययन आरम्भ हुआ। उस समय यूनानी कला की रोम आदि में बनाई गयीं यन्त्रवत् अनुकृतियों की बड़ी प्रशंसा की गयी किन्तु उन्नीसवीं शती में यूनान के उत्खनन आदि से प्राचीन प्रतिमाओं एवं भवनो आदि के अप्रतिम उदाहरण प्रकाश में आये। फिर भी आज यह स्थिति है कि तीन-चार श्रेष्ठ भूतियों के अतिरिक्त उस कला की कोई उराम सामग्री प्राप्य नहीं है। चित्र तो एक भी नहीं मिला। रोम के पोम्पिबाई स्थित मूर्ति-चित्रों के अतिरिक्त स्फुट रूप में कुछ अनुकृतियाँ ही उपलब्ध हैं। मरस्तु, 'जुटार्च', प्लिनी तथा सिसेरो आदि ने चित्रकला के जो उल्लेख किये हैं, हमें चित्रकला के इतिहास के लिये उन्हीं पर आधारित रहना पड़ेगा।

**यूनान की कला का स्वक्षय** —यूनानियों को मिस्र की कला का अनुकृति एवं अनुयायी कहा जाता है किन्तु वास्तव में उन्होंने एक पूर्णतः मूल्य कला-जगत की सृष्टि की है। इस सृष्टि में शाश्वत अथवा चिरन्तन के स्थान पर क्षणिक एवं तात्कालिक को व्यक्त किया गया है। समय के किसी एक बिन्दु पर विभिन्न भावित्वों का जो सन्तुलित प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है, यूनान का कलाकार उसी के अन्त में समा रहा है।

इसे प्राप्त करने का यूनानी कलाकार का प्रधान साधन गति है। यद्यपि कथाकृतित जब होती है तथापि शारीरिक अवयवों की बाह्य सीमाओं, अक्षो, श्वर एवं दृष्टि-बिन्दु के समन्वय से आकृतियों में जो गतिशीलता अनुभव की जा सकती है, यूनानी कलाकार ने उसका पूर्ण उपयोग किया है। इसमें एक विद्याहीन सोच है जबकि किसी कला में निश्चित समय है।

यूनानी कलाकारों ने हेतु यह भौतिक एवं दृश्य जगत ही उत्पन्न था। जीवन को अधिक से अधिक पूर्ण बनाने की चेष्टा ही वे अपना सक्षम मानते थे इसीलिये उनके देवता भी मानवीय आकांक्षाओं के आवर्त रूप मात्र हैं।

हैलेनिस्टिक युग तक यूनानियों के जीवन में कलाओं का बहुत महत्त्व रहा है। आरम्भिक यूनानी कला वैशाल्यो अथवा पात्रों के अलकरण का व्यावहारिक उद्देश्य लेकर चली। समाज में कलाकार का बड़ा सम्मान था। कला उस समय एक अवसाप थी और उसका स्तर बहुत अच्छा था। इसी से उस युग में अनेक श्रेष्ठ कृतियों की रचना सम्भव हुई। कलाकार को उसके गुरु द्वारा दीर्घकाल तक की शिक्षा दी जाती थी, यही कारण है कि इस कला में प्रायः विषयो, पात्रो तथा घटनाओं की निरन्तर एकरूपता ही मिलती है। फिर भी कला केवल मिल्न न होकर उससे कुछ अधिक थी। लोगो का विश्वास है कि रूप की पूर्णता की दृष्टि में यूनानी लोग १ वीं शती ई पू के उत्तरार्ध में चरमोत्कर्ष कर चुके थे। मानवाकृति के आकलन में प्रकृति एवं आवर्त रूप का सुन्दर समन्वय तत्कालीन खीरिक शैली के पारथोनन नामक भवन की प्रतिमाओं में उत्सव्य होता है।

चतुर्थ शती ई पू से इस क्रम में परिवर्तन आरम्भ हुए। नवीन विषयों का जन्म किया जाने लगा।

व्यक्ति-चित्रण इसका एक प्रमाण है। अनेक सामाजिक विषयों को भी स्थान मिला। सम्पूर्ण देश में परस्पर पर्याप्त आदान-प्रदान से इस कला-शैली का व्यापक प्रचार हुआ। पहले बनी कला-कृतियों को सम्मान प्राप्त होने लगा और उपयोगिता का विचार त्याग कर केवल सौंदर्य आदि की दृष्टि से कला-कृतियों का संग्रह किया जाने लगा। हेलेनिस्टिक सम्राट इस प्रकार की कृतियाँ संग्रहीत करने लगे और अनुकृतियाँ बनवाने लगे। यही से कला में दो धाराएँ फूट निकली। एक धारा प्राचीन कला की परम्परा में थी किन्तु विकास का ध्यान रखते हुए नवीन समस्याओं का समाधान खोज रही थी। दूसरी धारा पाँचवीं तथा चौथी शती ई पू की कला को ही आदर्श मान कर उससे प्रेरणा लेने तक सीमित थी। ग्रीक कला में प्रयुक्त होने वाले रंगों जादि का पता नहीं चल सका है। समाधियों के अलंकरण की विधि एशिया, फिनीजिया तथा मिस्र से सीखी गयी थी। पोछे से भित्ति-चित्रण में मिस्र का प्रभाव आया। फ्रीस्को तथा टेम्परा में कुछ नवीन प्रयोग भी किये गये। सीक्योनियन स्कूल के साथ एक नवी प्रणाली आरम्भ हुई जिसमें पहले रंग को योग में मिलाकर दीवार पर लगाते थे और फिर बर्तों पहुँचाकर उसे पक्का कर देते थे। सम्भव है वे तैल-चित्रण भी जानते थे पर उसका अधिक प्रचार न था।

ग्रीक कला तथा रोम—द्वितीय शती ई पू में रोम को हेलेनिस्टिक सम्राटों के माध्यम से यूनानी कला-परम्परा उत्तराधिकार में प्राप्त हुई। जैसे-जैसे इस कला के प्रति उनका उत्साह बढ़ा, वे दोनों धाराएँ स्पष्ट होती-गयीं। एक ओर वे प्राचीन कला का सम्मान करते हुए उनके नमूने एकत्रित करते और उनकी अनुकृतियाँ बनवाते रहे। इस अनुकृति की कला में किंचित् भी नवीनता नहीं है, केवल अच्छी-अच्छी कृतियों की लोकप्रिय विशेषताओं को एकत्रित करके नवीन कृतियाँ बनायी गयी हैं। दूसरी ओर वे, हेलेनिस्टिक सम्राटों की भाँति, यूनानी कलाकारों को आश्रय देते रहे जो रोम तथा इटली में बवनों को अलंकृत करते, प्रतिभाएँ, चित्र तथा नवीन भवन बनाते थे।

शनै शनै यूनानी तथा रोमन परम्पराओं का सम्मेलन भी आरम्भ हुआ। इस समय के स्मारक यूनान की प्राचीन-कला से पर्याप्त भिन्न हैं किन्तु इनमें यूनानी अभिप्रायों का प्रभावशाली सम्मेलन हुआ है। द्वितीय शती ई पू तक यह स्थिति चली। धीरे-धीरे रोमन साम्राज्य में अनेक नवीन विचारों का प्राबुध्वि हुआ। ये प्राचीन शास्त्रीय कला के विरोधी बनगये और बिजेण्डाइन कला में यह विरोध स्पष्ट रूप में सामने आया। इटली के पुनरुत्थान युग में फिर से यूनान को प्रेरणा-स्रोत स्वीकार किया गया।

यूनानी सम्पत्ता का इतिहास—यूनानी सम्पत्ता का सर्वप्रथम बरुणोदय क्रीट में हुआ था जो प्रायः तृतीय सहस्राब्दी ई पू से १४०० ई पू पर्यन्त विस्तृत रही। नाभास आदि के मिनोथन भवनों के विषय में क्रीट की कला में संकेत किया जा चुका है। इस युग के वैभव ने अनेक प्रकार की कलाओं के विकास में सहायता दी। वर्णमय आलंकारिक चित्रण, सजीव तथा प्राकृतिक मूर्तिकला तथा धातु-शिल्प की उत्कृष्टता इनके उदाहरण हैं।

जिस समय क्रीट में भवन बन रहे थे, ग्रीक-भाषी अन-समुदाय का यूनान की मुख्यभूमि में प्रथम प्रवेश हुआ। १६०० ई पू तक वे पर्याप्त शक्तिशाली एवं समृद्ध हो गये। इसका प्रमाण हम माइसीनियन सस्कृति में देखते हैं। यह सम्पत्ता क्रीट से भिन्न थी। यहाँ विशाल नगर और वस्तियाँ दीवारों से घिरे प्रकोष्ठों के समान निर्मित हुईं। किन्तु मूर्ति तथा चित्रकला की दृष्टि से यहाँ क्रीट का प्रभाव पड़ा। १४०० ई पू तक इन्होंने क्रीट को जीत लिया। १४००-११०० ई पू के मध्य यहाँ जो कला विकसित हुई उसका परवर्ती यूनानी कला पर बहुत प्रभाव पड़ा। बारहवीं शती ई पू में सहसा इस साम्राज्य का अन्त हो गया और कुछ समय के हेतु यूनान में अन्धकार का युग आ गया। इसका कारण उत्तर की ओर से बोरियन आक्रमण का होना था जिसने समस्त भवनों को नष्ट कर दिया। माइसीनियन सम्पत्ता के विनाश के साथ-साथ, आक्रमणों के कारण यूनान की मुख्यभूमि के निवासी अपने देश से निष्क्रमण भी करने लगे और वे एजियन सागर को पार कर एशिया माइनर आदि में पहुँचे। यहाँ उन्होंने यूनानी नगरों की स्थापना की। इस समस्त उथल-पुथल के समय की वैभवपूर्ण कला-कृतियाँ

तथा राजप्रासाद तो उपलब्ध नहीं है किन्तु चित्रित पात्र अवश्य मिले हैं जो इसके क्रमिक विकास को सूचित करते हैं। यह शैली ज्यामितिक आकृतियों के अत्यधिक निकट है और सम्भवतः इसकी उत्पत्ति १००० ई० पू० के लगभग एथेन्स में हुई थी। अमूर्त अलंकरण, जो सावधानी से चित्रित ज्यामितीय पैटर्न पर आधारित है, यूनान की परवर्ती कला के विकास का प्रधान प्रेरणा-स्रोत बना।

माइनीनियन सामन्ती व्यवस्था के समाप्त होने पर यूनान की मुख्य भूमि के भौगोलिक भेद अधिक स्पष्ट होने लगे। इन्होंने एक ऐसे समाज को जन्म दिया जिसमें नगर-राज्यों की स्थापना हुई। यूनानी लोग इन्हें "पोलिस" कहते थे जिसका अर्थ है पर्वतों आदि प्राकृतिक सीमाओं से घिरा क्षेत्र जिसका केन्द्र कोई नगर हो। शाही शासन के स्थानों पर पूँजीवादी वर्गों का प्रभुत्व बढ़ा। माइनीनियन सभार से भी सम्पर्क बढ़ा और प्राचीन यूनानी महाकाव्यों की प्रेरणा तथा प्राचीन ओलम्पियन धर्म का आधार लेकर इन नगर-राज्यों (City States) की संस्कृति विकसित होने लगी।

आठवीं शती ई० पू० तक ये नगर-राज्य पर्याप्त सुदृढ़ हो चुके थे। धनिक वर्ग के प्रभुत्व के कारण विदेशी व्यापार का विस्तार हुआ जिसके साथ साथ भूमध्य सागरीय क्षेत्र में यूनानी औपनिवेशिक वस्तियों की स्थापना हुई। सम्पन्नता तथा वैभव के कारण स्फूर्तता-प्रधान कृतियों के निर्माण का युग प्रारम्भ हुआ। एथेन्स में ज्यामितीय शैली के मृदात्रो (Funerary vases) का निर्माण हुआ, उदाहरणार्थ वे तथा देवताओं की उपासना-मूलक प्रतिमाएँ (Cult-images) बनने लगी। परवर्ती ज्यामितीय शैली में बनी मानसकृतियों को वर्णन-प्रधान चित्रों में संयोजित किया गया। होमर की कविताओं से इनकी विषय वस्तु ली गयी है। अन्य विषय यूनान की शास्त्रीय कला-शैली के ऐतिहासिक युग में से चुने गये हैं। इस समय से यूनान की शास्त्रीय कला का विकास स्पष्ट एवं निरन्तर चलता है।

यूनानी कला का विकास ऐतिहासिक परिस्थितियों से बँधा हुआ है। सातवीं शती ई० पू० में व्यापार आदि के कारण यूनान का पूर्वी देशों से सम्पर्क हुआ। जिसके विवाह पूजागृहों, फराकनों की प्रतिमाओं आदि को देखकर यूनानियों में इसी शताब्दी के मध्य में बड़े आकार की मूर्तियों की रचना की। यह प्रभाव इतना व्यापक है कि नवी तथा आठवीं शती ई० पू० के पश्चात् सातवीं शती ई० पू० की यूनानी कला में इसे पूर्वाकरण (Orientalising) कहा जाता है। फिर भी यह अन्धानुकरण नहीं है। इसे स्थानीय परम्पराओं के अनुकूल ढाल लिया गया है।

छीरे-छीरे इन नगर राज्यों में प्रशासनिक व्यवस्था होने से छठी शती ई० पू० में विद्रोह प्रारम्भ हो गये। प्राचीन युग (Archaic period) के आरम्भिक चरण में धनी वर्ग बलाओं का प्रमुख आश्रयदाता था, किन्तु क्रान्ति के युग में यह स्थान धनी व्यापारियों ने ले लिया। पिसिस्तातुस (Peisistratus) इस प्रकार का प्रसिद्ध कला-संरक्षक हो गया है। इसने कलाओं को चितना प्रोत्साहित किया उतना हैलेनिस्टिक सम्राटों से पहले कोई नहीं कर सका।

जिस प्रकार का प्रजातन्त्रीय शासन पाँचवीं शती ई० पू० में एथेन्स में स्थापित हुआ उसी प्रकार १० अनेक नगर राज्यों में प्राचीन धनी-लोगों के शासन के विरुद्ध विद्रोह सफल हुआ। देश में ऐसी सुदृढ़ता आघी जिसने पारसी अक्रमण को विफल कर दिया। इससे एथेन्स की प्रतिष्ठा बढ़ी और उसी के अनुकरण पर अन्य राज्यों में प्रजातन्त्रीय शासन की नींव पड़ी। युद्ध के पश्चात् की कला प्राचीन परम्परा से पूर्णतः पृथक् हो गयी। नवीन आदर्शों और आत्म-विश्वास के साथ यूनानी कलाकार मौलिक रूपों के सृजन में प्रवृत्त हुए।

पेलोपोनेसियन (Peloponnesian) युद्ध के कारण नगर-राज्य ज्वलंत हो गये, उनकी राजनीतिक शक्ति विध्वंसित हो गयी, प्राचीन देवताओं में से विश्वास उखड़ गया और व्यक्तिवाद तथा व्यक्तिगत सुख-भोग की धारणा बलवती हुई। पाँचवीं शती ई० पू० की कला जहाँ सामाजिकता, धर्म-परम्परा तथा कलाकार की निष्ठा की दृष्टि से वहाँ चौथी शती ई० पू० की कला के समक्ष अस्पष्ट है। आदर्श आकृति के निर्माण की दिशा में जो

घोडा-सा प्रयत्न पाँचवीं शती ई पू में हुआ था, उससे कलाकार सन्तुष्ट नहीं था, और न ही प्राचीन गोलम्पियन धर्म प्रेरणादायक रह गया था। प्रेक्सीटेलीज द्वारा निर्मित देवाकृतियाँ अपना आही रङ्ग-रूप छोड़कर मानवीयता धारण करने लगी। व्यक्ति-चित्रण में व्यक्ति-वैशिष्ट्य की वृद्धि होने लगी। देश के आर्थिक विघटन के कारण कलाकार सीमावर्ती राज्यों में खरण लेने लगे। कलाकार का दृष्टिकोण व्यापक और व्यक्तित्व स्वतन्त्र होता गया।

ई. पू. चतुर्थ शती के मध्य में फिलिप तथा उसके पुत्र सिकन्दर के शासन में मकदून साम्राज्य यूनानी संस्कृति का केन्द्र बिन्दु बना। सिकन्दर की पूर्व-विषय ने इस कला के हेतु नवीन द्वार खोले। सिकन्दर यूनानी संस्कृति को सार्वभौमिक रूप देना चाहता था किन्तु उसका यह स्वप्न पूर्ण न हुआ। सीरिया के सेलेयूसिड तथा मिस्र के प्तोलेमी साम्राज्यों तथा एशिया के अनेक स्थानों में यूनान का पर्याप्त प्रभाव पड़ा। इस समस्त परिस्थिति का प्रतिफल ही हेलेनिस्टिक कला में दिखाई देता है। कला का लक्ष्य धार्मिक विषयों का अकन न रह कर व्यक्तिगत सरसको की रूचि को सन्तुष्टि हो गया। प्रायः धर्मोत्तर विषयों का श्रावण लेकर ही इस युग की महान् कृतियों की रचना हुई है। समस्त मानव जाति, सभी युगों तथा सम्पूर्ण जीवन से सम्बन्धित भावनाओं का अङ्कन नये-नये टेक्नीक के माध्यम से प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है।

दूसरी शती ई पू के आरम्भ में रोमन साम्राज्य बहुत शक्तिशाली हो गया। उसके अधिकार-क्षेत्र में यूनान भी आ गया। आगस्टस के समय रोमन साम्राज्य का विस्तार स्पेन से लेकर सीरिया तक था और इसकी शासन-पद्धति तीन सौ वर्ष तक स्थायी रही। रोम द्वारा यूनानी कला परम्परा को ग्रहण कर लेना कला के इतिहास में बहुत महत्वपूर्ण घटना है। दक्षिणी इटली तथा सिसली में यूनानी उपनिवेशों तथा ईदृक्कन लोगों द्वारा यूनानी कला में अभिरूचि लेने के कारण यूनान की संस्कृति को प्रचार का सुखबसर मिल चुका था। सशक्त रोमन साम्राज्य के प्रयत्नों ने शेष यूरोप में भी इसको फैलाने में सहायता दी। रोमन लोगों ने यूनानी परम्पराओं के पुनरुद्धार के बहुत प्रयत्न किये। उनके कारण इस कला में ऐसी शक्ति उत्पन्न हो गई कि रोमन फिलिस्तीन के यहूदियों में उत्पन्न होकर पूर्वी रहस्यवाद में विकसित तथा प्राचीन यूनानी विश्वासों का विरोध करने वाले ईसाई धर्म ने भी यूनानी कला का ही आधार लिया और ईसाई कला निरन्तर उसी से प्रेरित होती रही।

### यूनानी कला-विभिन्न युगों में

आरम्भिक युग (Archaic Period)—यों तो किसी भी देश की आरम्भिक संस्कृति अथवा कला के हेतु यह शब्द प्रयुक्त किया जा सकता है किन्तु आधुनिक यूरोपीय विद्वानों में यह यूनानी जगत् की आरम्भिक कला के विकासशील युग के हेतु प्रयुक्त किया जाता है। इसके काल-विस्तार के विषय में सभी विद्वान् एकमत नहीं हैं। यह तो सभी मानते हैं कि इसकी समाप्ति लगभग ४५० ई पू में हुई किन्तु इसके आरम्भ के विषय में तीन तिथियाँ मानी जाती हैं—

(१) काल्प युग (१५०० ई पू) के कुछ पहले—इस समय एशियन में आइसीनियन सभ्यता थी और मिस्र से सम्पर्क था।

(२) ८०० ई पू अथवा १००० ई पू में—जबकि ज्यामितीय सैली आरम्भ हुई थी। इस समय पूर्वी जगत से नवीन सम्पर्क स्थापित हुए।

(३) ६५० ई. पू के लगभग—जबकि यूनानियों ने सगरमर की सूत्रियाँ बड़े आकार में बनाना आरम्भ किया था और लगभग इसी अर्थ में इस शब्द का आज तक व्यापक प्रयोग होता है।

इस युग का अन्त ४८० ई पू में हुआ जबकि पारसीकों ने एथेन्स को नष्ट-भ्रष्ट किया। यद्यपि दूरदर्शी क्षेत्रों में यह शैली फिर भी चलती रही होगी तथापि ४५० ई पू से ही शास्त्रीय युग आरम्भ हो गया था। एशिया माइनर, सिसली, दक्षिणी इटली, साइप्रस, एड्रिया, एखमन फारस तथा स्पेन में इसका प्रभाव बहुत समय तक बना रहा।



अब तक यूनान के इतिहास में जिन्हें अन्धकारपूर्ण युग कहा जाता था वे अब पहले से कम अन्धकारपूर्ण रह गये हैं। यद्यपि उस समय का इतिहास अभी तक अज्ञात है तथापि पुरातत्त्व के अनुशीलन से पर्याप्त प्राचीन सामग्री प्रकाश में आयी है। माइसीनियन सभ्यता के पतन तथा सातवीं शती ई पू में यूनानी नगर-राज्यों के उद्भव के मध्य जो अन्धकारपूर्ण युग भी रहा है उसको बहुत कुछ प्रकाश में लाया जा चुका है। एक प्राचीन उल्लेख में कहा गया है कि एक धुवती ने किसी दीवार पर अपने प्रेमी का छाया देखी। उसने उसमें रङ्ग भर दिया और इस प्रकार चित्रकला की उत्पत्ति हुई। किन्तु इस उल्लेख में कोई सच्चाई नहीं है। माइसीनियन सभ्यता के पतन के उपरान्त यूनानी भाषा बोलने वाली एक नवीन जाति ने इस प्रदेश पर अधिकार कर लिया। ये लोग लोहे का प्रयोग, अनेक मृतक संस्कार, तथा एक भिन्न जीवन-पद्धति साथ लाये थे। इन्हें 'होरियन' कहा गया है। इनके आगमन से यहाँ के निवासी पूर्वी देशों तथा निकटवर्ती द्वीपों की ओर भागे जिसके कारण इन क्षेत्रों में "पूर्वी यूनानी जगत्" का आरम्भ हुआ।

होरियन आक्रमण ने कोई कलात्मक प्रेरणा प्रदान की हो-ऐसा प्रतीत नहीं होता। ऐसे ही एक ऐसा केन्द्र था जिसने ग्यारहवीं शती ई पू. में इस नवीन परिस्थिति को कलात्मक प्रेरणा दी और इस आक्रमण का शिकार भी यह नहीं बना। वास्तव में इसी समय से यूनानी कला ज्यामितीय शैली के आधार पर आरम्भ हो जाती है जिसमें मानव अथवा प्रकृति को कोई स्थान नहीं मिला है। कुछ लोगों का यह विचार सही नहीं है कि यूनानी कला पाँचवीं शती ई पू. में विकसित विशेषताओं के आधार पर ही संपन्न हो सकती है। निर्धनता और सकट से भ्रष्ट ग्यारहवीं शती ई पू. के यूनान की कला के उदाहरण केवल पात्रों के रूप में ही उपलब्ध हैं। ये घरेलू तथा दाह-संस्कार, दोनों के उपयोग में आते थे। इन शैली को प्रथम ज्यामितीय शैली (Proto geometric style) कहा जाता है जिसमें अलंकरण के अभिप्राय ज्यामितिक आकृतियों पर आधारित होते थे। यह शैली आठवीं शती ई० पू० तक चली। इस शैली में पहले के समान पतित प्राकृतिकतावाद (Decadent-Naturalism) नहीं है बल्कि दृढ़ औपचारिकता है। पात्रों की आकृतियाँ अधिक अनुपात-पूर्ण हैं। उन पर अङ्कित अलंकरण भी समतापूर्ण हैं। प्रायः समकेंद्रिक वृत्त, चौपट एवं गोमूर्तिका का अङ्कन हुआ है। सन्धी आकृतियों के आधार पर अनुपात, समता, स्पष्टता तथा सफाई से युक्त मानव-शरीर का विकास इस कला में सम्भव हुआ। यूनानी कला की महानम कृतियों में भी ये ही गुण मिलते हैं।

ज्यामितीय शैली—पात्र-चित्रण की प्रथम ज्यामितीय शैली १००० ई० पू० के लगभग एथेन्स में उत्पन्न हुई। समस्त ज्यामितीय युग में एथेन्स की ही प्रेरणा थी रही। प्रायः टेढ़ी-मेढ़ी रेखाएँ, कुण्डली, शक्करपारा, प्रहेलिका आदि ही चित्रित होते रहे। आठवीं शती ई० पू० की अन्तिम ज्यामितीय शैली में पात्रों को अनेक प्रकार के अलंकरणों की पट्टियों से सजाया जाता रहा। फिर भी सभी प्रकार की आकृतियाँ बहुत धीरे-धीरे प्रयुक्त होनी आरम्भ हुई। दसवीं शती ई० पू० के अलंकरणों में कहीं-कहीं अब की छोटी-सी आकृति मिलने लगती है, किन्तु आठवीं शती ई० पू० में ही मानव तथा पशु आकृतियों को पात्रों में कुछ महत्वपूर्ण स्थानों पर अङ्कित किया जाना आरम्भ हुआ। इस समय अङ्कित चित्रित मानवाकृति प्रायः छाया के रूप में है जिसमें पार्श्वमुद्रा में शिर, सम्मुख मुद्रा में निमुख के समान शरीर, दियासलाई की तीलियों के समान पतली भुजाएँ, दोनों हाथ शिर पर रहे, पार्श्व-स्थिति में टाँगें, गोल निरम्ब एवं दृढ़ ठिठलियाँ उद्धरणीय विशेषताएँ हैं। पार्श्व स्थिति के रथ में भी चारों पहिये दिखाये गये हैं। इस प्रकार इस युग के कलाकार ने अत्यन्त जलसे हुए दृश्यों को भी समजने योग्य स्थिति में प्रस्तुत किया है। (फलक ४-क)

७५० ई० पू० के लगभग एथेन्स में निर्मित डाइपाइलन शैली के पात्र इस ज्यामितीय प्रवृत्ति के सर्वोत्तम उदाहरण हैं। ये पात्र पाँच फुट तक ऊँचे हैं। एथेन्स के डाइपाइलन कब्रिस्तान की समाधियों की अनुकृति

पर बने ये पात्र स्थूलता-प्रधान सरलाकृति होती। का. आरम्भिक स्वल्प-दक्षति हैं। इनके संयोजनों में आकृतियों को महत्वपूर्ण स्थान मिला है। इन पर शव दफनाने, रथों की पक्तियों, शोकाकुल-जन-समुदाय, सशस्त्र सैनिकों एवं युद्धों के दृश्य पक्ति-बद्ध आकृतियों के रूप में चित्रित हैं। सम्भवतः पौराणिक कथाओं के आधार पर इनका बकन हुआ है। आगे चलकर इन्हीं के अनुकरण पर यूनानी कला में पुराण तथा इतिहास का बकन हुआ।

इस युग में छोटे आकार की कांस्य-प्रतिमाओं तथा मृण्मूर्तियों का प्रचुरता से निर्माण हुआ। क्रीट में मिनोखन शैली में कांस्य की मानव तथा पशु प्रतिमाएँ बनीं। बाठवी शती ई० पू० के लगभग पात्रों पर अंकित आकृतियों के समान ही ज्यामितीय नियमों पर आधारित आकृति रचना होने लगी। छोटे वेलाकाकार शिर, लम्बी दाँगों तथा हृद अत्र एवम् पृष्ठभागों वाले कवि के बने छोटे-छोटे अल्प तत्कालीन पात्रों पर चित्रित अश्वआकृतियों के ही समान हैं। मानव शरीर भी स्पष्ट ज्यामितीय नियमों के आधार पर कल्पित हुआ। मोस्टन सम्राज्य में रखी अपोलो की कांस्य प्रतिमा, जो लगभग ७०० ई० पू० में बनी थी, ज्यामितीय शैली की पूर्णता दर्शाती है।-लम्बा त्रिभुजाकृति मुख, विस्तृत नेत्र, लम्बी शीबा, त्रिभुज शरीर एवं सुदृढ़ बचाएँ इसकी विशेषताएँ हैं। इन छोटी-छोटी प्रतिमाओं में शीक कलाकारों को मानव तथा पशु आकृति के वे ज्यामितीय सूत्र हाथ लगे जिनके आधार पर भविष्य में कला का विकास सम्भव हुआ।

७५० ई० पू० के लगभग एथेन्स में ज्यामितीय शैली परिपक्व हो चुकी थी। इसी समय यूनानियों ने पूर्वी-भूमध्यसागर के देशों से व्यापार-सम्पर्क स्थापित किये और इन देशों की संस्कृति का प्रभाव यूनान पर पड़ने लगा। विद्यासकाय बनने एवं प्रतिमाओं का भी निर्माण आरम्भ हुआ। बाहरी प्रभावों को ग्रहण करते हुए भी यूनानी कला की मौलिकता में अन्तर नहीं आया।

पूर्वी देशों का प्रभाव हमें सर्व प्रथम पात्रों के चित्रण में दिखायी देता है जहाँ आलंकारिक तत्वों की दृष्टि से प्राकृतिक पैटर्न, महीन तथा विचित्र पशु-पक्षी अंकित किये गये हैं। इनमें कुछ वास्तविक हैं और कुछ काल्पनिक। ज्यामितीय शैली में परिवर्तन नहीं हुआ है, केवल शान्ति, शान्ति आकृतियों की बाह्य सीमा-रेखा में बहुत-बहुत का आभास दिया जाने लगा है। इस समय अंकित अश्वों में न तो पहले जैसी कोणाल्पकता है और न उतनी जटिलता। इन्हें पूर्ण पार्श्व-स्थिति में बनाया गया है। पात्र के सम्पूर्ण धरातल पर जहाँ पहले ज्यामितीय अक्षिप्रायों की प्रमुखता रहती थी वहाँ अब आकृति-चित्रण प्रमुख हो गया है और चित्रकार दृष्टांत में विशेष रुचि लेने लगा है। अनेक वास्तविक-काल्पनिक पशुओं की पक्तियाँ चित्रित की गयी हैं। छोटे-छोटे पौराणिक दृश्य भी-चित्रित किये जाने लगे हैं। काली आकृतियाँ अंकित करने की विधि ही-इस समय प्रचलित रही जो प्रायः छठी शती ई० पू० तक विद्यमान थी। इस विधि में पात्र के प्राकृतिक रूप पर गहरी छायाकृतियाँ चित्रित की जाती थी और शरीर के आन्तरिक विवरण उत्कीर्ण कर दिये जाते थे। कहीं-कहीं आकृतियों के इकरोपण को समाप्त करने की दृष्टि से श्वेत अथवा बैंगनी रंगों का भी प्रयोग किया गया है। युद्ध, आखेट, रथों की पंक्ति एवम् अन्य पौराणिक घटनाएँ प्रचुरता से चित्रित हुई हैं।

यूनान की जो कला अमूर्त ज्यामितीय रूपों से आरम्भ हुई थी, बाठवी शती ई० पू० तक मानव तथा पशु आकृति के हेतु ज्यामितीय सूत्र का विकास कर चुकी थी। मानव तथा दैव आकृतियों के आदर्श रूप की खोज में यूनान का कलाकार मिस्र से प्रभावित हुआ। सातवी शती ई० पू० की यूनानी मूर्तिकला इसका प्रमाण है। शरीर त्रिभुजाकार होते हुए भी केव-विन्यास मिस्र की भाँति है तथा मुद्राएँ भी वही से ली गयी हैं। सातवी शती ई० पू० के अन्त में यूनान की मानव-प्रतिमा ज्यामितीय रूढ़ियों में मुक्त हो गयी। इस समय की कूरोस (Kouros) की पुंलिंग प्रतिमा पूर्ण सम्मुख मुद्रा में है। उसका दायाँ पैर कुछ आगे बढ़ा हुआ है तथा मुट्ठी बँधे हाथ दोनों ओर जंघाओं को स्पर्श कर रहे हैं। शक्ति और सरलता इसकी विशेषताएँ हैं और इसे यूनानी मानव-प्रतिमा का प्रथम आदर्श रूप माना जा सकता है। नेत्रों की विशालता, मांसलता, अनाकृत शरीर के सौंदर्य का आकर्षण एवं अय-

प्रत्यक्ष का स्पष्ट विभाजन (सुविभक्तता) आदि इसकी अन्य विशेषताएँ हैं। इस आकृति की भव्यता, विद्यालता एवं आनुपातिकता सम्पूर्ण यूनानी प्रतिमा—कला के इतिहास की सभी उत्तम आकृतियों से प्राप्त हैं (फलक ५-घ)। इसी युग की नारी आकृतियाँ वस्त्राच्छादित हैं और उनमें भी विविधता है। वस्त्र-विन्यास में भी यथेष्ट विभिन्नता है (फलक ५-क)।

सातवीं शती ई० पू० में यूनानी उपासना-गृहों का स्वरूप स्थिर हो जाने पर उन्हें अलंकृत करने के हेतु प्रतिमा एवम् चित्र बनाने वाले कलाकारों की आवश्यकता हुई। काष्ठ के मन्त्रों में मिट्टी के रंगीन खिलौनों से प्रवेशद्वार अलंकृत होते थे। कहीं-कहीं चित्रकारी भी की जाती थी। इस समय के अवशिष्ट चित्र शैली की दृष्टि से तत्कालीन पात्रों की कला के ही समान हैं। इन प्रवेश-द्वारों का शीर्ष शिशुवाकृति बनाया जाने लगा जिसके अल-करण में कुछ कठिनाइयाँ भी आयीं। इनका मध्यभाग ऊँचा और दोनों ओर के भाग छोटे होते जाते हैं अतः इनके हेतु उपयुक्त आकृतियों का चयन भी एक समस्या थी। प्रायः दोनों ओर पशुओं आदि के मध्य किसी देवता अथवा दैत्य की आकृति बना दी जाती थी और अन्त के तुकोले भाग में बहुत छोटी आकृतियाँ बनायी जाती थी।

छठी शती ई० पू० के आरम्भ में यूनानी पात्र-कला एवं प्रतिमा-कला में चित्रण के विषय निश्चित हो चुके थे। पूर्वी देशों के प्रभावों का युग समाप्त हो चुका था और यूनानी कला अपने मार्ग पर बढ़ने लगी थी। यद्यपि उस समय मन्त्रों को अलंकृत करने वाली चित्राकृतियाँ अब शेष नहीं रही हैं, तथापि पात्रों के ऊपर बनी आकृतियों से तत्कालीन चित्रकला की स्थिति का सहज अनुमान लगाया जा सकता है। इनमें से कुछ का स्तर बहुत अच्छा है। प्रति-रूपण कला (Representational Art) की समस्याओं को सुलझाते हुए यूनानी कलाकार निरन्तर नवीन विचारों की अभिव्यक्ति कर रहे थे। वे प्रत्येक बात को भली प्रकार समझने की चेष्टा में थे इसीसे उनकी अनेक कलाकृतियाँ उनकी श्रेष्ठता और विचारों की स्पष्टता का संकेत देती हैं।

ऐथेनियन पात्र-चित्रण—प्राचीन यूनानी कला के अन्तिम चरण का विचार ऐथेन्स के पात्रों पर हुई चित्रकारी से आरम्भ किया जा सकता है। इस समय काले रंग की आकृतियों वाले टेक्नीक का प्रयोग हुआ है जिन्हें पकाई मिट्टी के लाल घरातल पर चित्रित किया गया है। आकृतियों की आन्तरिक रेखाएँ काले रंग को खुरचकर अंकित की गयी हैं तथा कहीं-कहीं श्वेत तथा बैंगनी रंग का भी प्रयोग किया गया है। चित्रित-चित्रण में यद्यपि इसी प्रकार की आकृतियों का प्रयोग हुआ होगा तथापि उस समय की रंगी हुई प्रतिमाओं से अनुमान किया जा सकता है कि चित्रित-चित्रकार पात्रों की तुलना में अधिक रंगों का प्रयोग करता होगा। कला में काम आने वाले पात्रों पर प्रायः नैसास नामक अर्द्धमानव-अर्द्ध अश्व दैत्य को गारते हुए हेरान्क्लीस की पौराणिक कथा का अंकन बहुत लोक-प्रिय था। चौदवीं हुई आकृतियों के हेतु घुटने मुड़े हुए पात्रों में पैर अंकित किये जाते थे किन्तु शरीर का ऊपरी भाग सम्पूर्ण मुद्रा में ही चित्रित होता था।

ऐथेन्स की काली-आकृति चित्रण-शैली ५६० ई. पू. के लगभग अपनी चरम उन्नति कर चुकी थी। इस समय पिथिस्तार्गुस यहाँ का शासक था। प्रायः लाल घरातल पर काले रंग से आकृतियाँ बनती थीं किन्तु छठी शती ई. पू. के अन्तिम चरण में पात्रों के घरातल को काला रंग आने लगा और उनके रंगों के समय ही आकृतियों वाले भाग रिक्त छोड़ जाने लगे। इस टेक्नीक को काले घरातल पर लाल आकृति-चित्रण कहा गया था (फलक ६-ख)। काली आकृति तथा लाल आकृति में कोई कलागत मौखिक भेद तो नहीं है क्योंकि चित्रकारों ने काली आकृति-चित्रण विधि को ठीक उल्टा करके इस नयी विधि का विकास किया गया है, फिर भी इसमें कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं जो पहले वाले टेक्नीक में नहीं थीं। काली आकृति में रूपों के आन्तरिक विवरण रंग को खुरच कर गढ़-वेदार रेखाओं के रूप में अंकित करते पड़ते थे किन्तु लाल आकृति में चित्रकार इन विवरणों को काले रंग से सीधे तुलिका द्वारा ही बना सकता था। इस नवीन विधि से मानवाकृति की भव्यशैलता को भी अधिक सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया जा



सकता था। काली आकृति में प्रायः सम्मुख अथवा पार्श्व मुद्राओं को ही दिखाया जा सकता था जबकि लाल आकृति में अग्र-प्रत्यग्र की विभिन्न प्रतिमाओं को भी सफलता से अंकित किया जा सकता था (चित्र-१४)। इस समय रंगों में भी विविधता आयी। पात्र का धरातल श्वेत रंग कर उस पर आकृतियाँ रेखांकित कर दी जाती थी और फिर आकृति के विभिन्न खेतों में पतले रंग के बाथ भर दिये जाते थे जिन में लाल, नैपनी, बाथामी तथा पीले रंगों का प्रयोग होता था। सम्भवतः समकालीन भित्ति-चित्रण में भी ये रंग प्रयुक्त हुए थे।

भारम्भ में काशी तथा सास दोनों प्रकार की आकृतियाँ साध-साध बनती रहीं। कभी-कभी एक ही पात्र पर दोनों विधियों से चित्र बनाये गये, किन्तु बीघ्र ही नये कलाकारों ने काली आकृति का अकन छोड़ दिया। छठी शती ई. पू. के अन्तिम दो दशकों में सास आकृतियाँ विभिन्न सरिलष्ट मुद्राओं तथा स्थितियों में चित्रित की गयी हैं जिनसे स्थिति-

१४—लाल आकृति, एथेनियन पात्र चित्रण जन्म सभुता तथा गतिपूर्ण मुद्राओं में अगो की स्थिति के बारे में यूनानी कलाकार के विस्तृत ज्ञान का परिचय मिलता है। बड़े आकार के पात्रों पर बनी आकृतियाँ रेखांकित की गयी थी।

४८० ई. पू. में यूनान पर खेरसेस (Xerxes) का आक्रमण हुआ। पारसी आक्रान्ताओं ने समस्त कला-प्रतियों को नष्ट कर डाला। जब एथेन्स उनके चबुल से मुक्त हुआ तो नवीन भवन आदि बनाये गये किन्तु प्राचीन आकृतियों के पुनरुद्धार का कोई प्रयत्न नहीं किया गया। तत्कालीन लिखित प्रतिमाओं, स्तम्भों आदि को बनाने में नीब भरने के काम में ले लिया गया। उत्खनन में ये उसी अवस्था में मिले हैं अतः तत्कालीन-मूर्तिकला का पर्याप्त वस्तुतः परिचय इनसे मिल जाता है। इस समय यद्यपि पूर्व-विकसित नग्य पुरुष एवं आवृत नारी आकृतियों के आदर्श पर ही प्रतिमाओं का निर्माण हुआ तथापि समूह-संयोजन एवं मुद्राओं के सम्बन्ध में अनेक नवीन प्रयोग किये गये। पाँचवी शती के अन्त में कलाकार बड़ी सजीव, उन्मुक्त और परम्परा से पूर्णतः भिन्न नवीन आकृतियों की रचना करने लगे। इस समय तक कसि की पीलदार प्रतिमाएँ ढालने की विधि ज्ञात की जा चुकी थी किन्तु सम्भवतः उन्हें ढालने के हेतु बनायी जाने वाली आरम्भिक प्रतिमाएँ मिट्टी की न होकर किसी कड़ी वस्तु की ही होती थी। लक्रे तथा भारी कपड़ों की सिक्कनों के विभिन्न प्रभाव दिखाने में इस समय के मूर्तिकारों ने कुशलता प्राप्त करना आरम्भ कर दिया था। अवधारोहियों आदि की प्रतिमाएँ भी बनने लगी। लैटी तथा नैठी हुई स्थिति में छोटी-बड़ी जल्य-मूर्तियों का निर्माण हुआ।

एटिका में जहाँ नन्म पुरुष आकृतियाँ बनती थीं वहाँ आयोनिया में वस्तुतः आदित प्रतिमाओं की परम्परा थी। सम्भवतः यहाँ अधिक भासल आकृति अच्छी समझी जाती थी। बनाने को अवकृत करने के हेतु विभिन्न प्रकार की प्रतिमाएँ निर्मित हुईं जैसे एक त्रिभुजाकार सिरदल में तीन मानव मुख वाले जीव की कल्पना की गयी है जिसकी ऐक्य-सर्पकृति है। त्रिभुज के कोणीय क्षेत्र को भरने की दृष्टि से यह बड़ी उपयुक्त आकृति है। कुछ समय पश्चात् एक ही आकार की प्रतिमाओं को विभिन्न मुद्राओं में अंकित करके इस स्थान को भरा जाने लगा, जैसे युद्ध के दृश्य ही एक कल्पना जिसके केन्द्र में खड़ी हुई आकृतियाँ, उनके पश्चात् घुटनों के बल बैठे आकृतियाँ और तत्पश्चात्

लेटी अथवा गिरी हुई आकृतियाँ संयोजित की गयी हैं। सिरबलो आदि पर इस प्रकार बनी प्रतिमाओं तथा उनकी पृष्ठ-भूमि को विभिन्न प्रकार से रंगा भी जाता था। मूर्तिकार धरातलों तथा आकृतियों की सूक्ष्मताओं का भी बहुत सावधानी से अंकन करते लगे थे।

इस समय की चित्रकला में छाया—प्रकाश के प्रभाव देने का प्रयत्न नहीं किया गया है और दृश्यों में आकृतियों का संयोजन एक ही दृष्टि-बिन्दु के परिप्रेक्ष्य के विचार से नहीं हुआ है। पार्श्व मुद्राकृति में सम्मुख नेत्र, सम्मुख शरीर में पार्श्व पैर आदि मिल जाते हैं अतः कहा जा सकता है कि कलाकार अभी तक पूर्णतः परम्परा-भुक्त नहीं हो पाया था।

नगर-राज्यों की कला—४२० ई० पू०—४८० ई० पू० में पारसी आक्रान्ताओं ने एशिया माइनर के यूनानी लोगों पर अधिकार करते के उपरान्त यूनान की मुख्य भूमि पर आक्रमण किये किन्तु पराजित हुए। इसके परिणाम-स्वरूप एथेन्स का एक विजेता शक्ति के रूप में उदय हुआ और जनता में आत्म-विश्वास जागृत हुआ। पेरिकलीस के नेतृत्व में यूनानी साम्राज्य को सुदृढ़ किया गया किन्तु स्पार्टा आदि यूनानी राज्यों के विरोध के कारण पैलोपो-नेसिथि के युद्ध में एथेन्स पराजित होकर दुर्बल हो गया। नगर-राज्यों की सम्पूर्ण व्यवस्था छिन्न-भिन्न हो गयी। चौथी शती में मकदून में फिलिप तथा उसके पुत्र सिकन्दर का अभ्युदय हुआ और एथेन्स उसके अधिकार में चला गया। यूनान के अन्य लोगों पर अधिकार करने के उपरान्त सिकन्दर ने यूरोप के अनेक प्रदेशों को जीता। उसके संरक्षण में अनेक कलाकार रहते थे जिन्होंने अपनी प्रतिभा तथा परिश्रम के बल पर कला की ऐसी वातावरण-शिला रखी जो सम्पूर्ण यूरोपीय महाद्वीप पर छा गयी।

शास्त्रीय कला का आरम्भ—४५० ई० पू० से ३०० ई० पू० तक—पाँचवीं शती ई० पू० के आरम्भिक वर्ष यूनानी कला में क्रान्ति का युग माने गये हैं। अब तक के कलाकार स्थिर मानव-आकृति को विभिन्न मुद्राएँ तथा गति प्रदान कर चुके थे किन्तु अब ऐसी स्थिति आ चुकी थी कि कलाकार प्राचीन खड़ी हुई प्रतिमा की स्थिर मुद्रा को, जिसमें कि वास्तुक धारणार्थ भी चली आ रही थी, पूर्णरूप से छोड़ने के प्रति आवश्यक हो गये थे। कलाकारों ने नवीन ढंग से संतुलन, लय तथा गहनशीलता को प्रस्तुत करना आरम्भ किया। शरीर का बोझ बोनों पैरों के बजाय एक पैर पर आ गया और दूसरा पैर स्वतन्त्र होकर विभिन्न स्थितियों में प्रस्तुत किया जाने लगा। इससे एक नितम्ब भी उद्भूत हुआ और दूसरे में शिथिलता आयी। शिर को एक दिशा में थोड़ा मोड़कर बनाया जाने लगा। आकृतियाँ केवल बाह्यकार ही नहीं बरख अतिव्यक्ति की दृष्टि से भी पहले से भिन्न होने लगी। मुस्कुराते चेहरे का स्थान विचारपूर्ण तथा गम्भीर मुद्रा ने ले लिया। इस प्रकार प्रकृति के अध्ययन से प्राप्त स्वाभाविक शरीर-स्थितियों में समता, अनुपात एवं सन्तुलन का समन्वय करके एक नवीन मानवीय तथा वैवी शारीरिक-सौंदर्य के आवर्ष का निर्माण किया गया। यूनानी कला में इस समय से जिस शैली का आरम्भ हुआ उसे शास्त्रीय कला शैली कहा जाता है। इसका आरम्भ लगभग ४५० ई० पू० से माना गया है।

पाँचवीं शती में इस प्रकार का परिवर्तन लाने वाले महान कलाकारों के नाम तो मिलते हैं किन्तु उनकी कृतियाँ प्रायः नहीं मिलती। माइरन (Myron) तथा पोलिक्लीटस (Polykleitos) अथवा काल्स-मूर्ति-निर्माता थे। उनकी कलाकृतियों की रोमन अनुकृतियों से ही हम उनके विषय में कुछ जान पाते हैं। पोलिगोनोस (Polygnotos) नामक महापू चित्रकार का न तो मूल कार्य अवशिष्ट रहा न उसकी अनुकृतियाँ ही बच पायीं। तत्कालीन प्राप्त चित्रकारों की कृतियों में उसका प्रभाव स्पष्ट देखा जा सकता है। कुछ जानकारी साहित्यिक उल्लेखों से भी मिलती है। केवल अस्त भवनों तथा उन पर उत्कीर्ण प्रतिमाओं से ही उस युग की कुछ झलक मिल पाती है।

ओलम्पिया में ४७०—४५६ ई० पू० के मध्य निर्मित जनि के पुत्र ज्यूस (Zeus) नामक देवता के उपासना-गृह की प्रतिमाएँ इस युग की कला में होने वाली क्रांति की प्रथम साक्षी हैं। इनमें युद्ध, आखेट, तुल्य, भोजन एवं दमोदरों आदि की अनेक मूर्तियाँ हैं। इनकी रूप-योजना तथा शैली में विशालता और अनुभूति की गहराई।

है। इस युग के मूर्तिकार मानवाकृति के आदर्श रूप को और अधिक विकसित करने में लगे रहे। वस्तु को अलंकार-पूर्ण सिकुड़ने तथा चेहरे की मुस्कान, जो प्राचीन युग की मूर्तिकला की विशेषताएँ थी, अब न रही। किसी भी प्रकार-पूर्ण क्रिया के पूर्व शरीर की जो क्रिया-हीन स्थिति होती है (जैसे विश्रुत, भाला अथवा तख्तरी फेंकने के पूर्व की स्थिति) उसे अङ्कित करने का प्रयत्न इन कलाकारों ने किया है। कुछ समय के लिए इन कलाकारों ने भावों का अङ्कन छोड़ कर शारीरिक अनुपातों, गतिपूर्ण मुद्राओं, शरीर के सन्तुलन एवं समता (Symmetry) पर ही ध्यान दिया। वास्तव में ये तत्त्व ही यूनानी कला के आधार हैं। फीडियास (Phedias) नामक कलाकार ने देवी-देवताओं की प्रतिमाओं में मानवता को ही प्रतिच्छिन्न करने का प्रयत्न किया। पोलिक्लीटस (Polykleitos) ने परिश्रम तथा ईमानदारी से ऐसे शारीरिक आदर्शों की कल्पना की है जिनमें इस संसार को अधिकार में कर लेने की क्षमता है। इन कलाकारों की अनेक कृतियों की नकल परवर्ती रोमन युग में की गयी। फीडियास ने ओरिक ग्रीस की विश्व-प्रसिद्ध ज्यूस (Zeus), ओलम्पिया (Olympia) तथा ऐथेना (Athena) की प्रतिमाओं का निर्माण किया था। दानवी शक्ति तथा देवताओं के युद्धों के दृश्यों की कल्पना करके उसने प्रतीक-रूप में अन्य खूबों बातियों की धुलना में यूनानी ने सम्पत्ता को अंश दोषित किया। पोलिक्लीटस को यूनानी कला में सुदृढ़ और सुगठित शरीर के समान प्रतिमाएँ (Athletic Sculpture) बनाने वाला कलाकार कहा जाता है। "भावा लिए हुए मल्ल" की जो प्रतिमा उसने बनाई थी, उसकी अनेक अनुकृतियाँ रोमन युग में हुई (फलक ५ ब)। जैसे कि पहले कहा जा चुका है, मल्ल के आधार पर बने वाली प्रतिमाओं में बायाँ पैर आगे बढ़ा हुआ अङ्कित किया जाता था, किन्तु ओरिक युग के कलाकार बगैरे के स्थान पर दायाँ पैर आगे दिखाने लगे थे। उसी एक पैर पर शरीर का समस्त भार प्रस्तुत किया गया था। किन्तु अभी तक विश्राम की स्थिति किसी कलाकार ने अङ्कित नहीं की थी। पोलिक्लीटस ने इस ओर प्रयत्न किया। उसने दायाँ पैर आगे बढ़ा हुआ दिखाया और उसी पर शरीर का सम्पूर्ण बोझ डाला। बायाँ पैर पीछे मुड़ा हुआ दिखाया और उनके अगुठे-गाल से ही धूमि का स्पर्श कराया। यह न चलने की स्थिति थी, न खड़े होने की, अपितु दोनों के मध्य की थी। उसने शरीर के अर्ध-प्रत्यग का सुस्पष्ट विभाजन और विश्राम तथा घनत्व की स्थितियों का सन्तुलित रूप प्रस्तुत किया। शरीर के अङ्कन में पोलिक्लीटस गणितीय नियमों का बहुत अधिक विचार करता था, इसीसे उसकी सभी प्रतिमाएँ सम्भव एक-ही प्रतीत होती हैं। प्राचीन कलाविदों ने उसकी आलोचना भी इस दृष्टि से की है कि उसने विविधता नहीं है। उसकी अन्य प्रतिमाओं में "सिर एवं पट्टी बाँधते हुए लड़का" तथा "अमेजन" को पहचाना जा सकता है। फीडियास द्वारा बनाई गयी 'ऐथेना' की आकृति-को रोमन लेखकों ने "आदर्श नारी-आकृति" कहा है।

प्राचीन एटिक सम्प्रदाय—पाँचवीं शताई ई पू के चित्रकारों की कोई भी कृति अवशिष्ट नहीं है। फ्रांसीसी यूद्धों के पश्चात् पोलिग्नोटस (Polygnotus) प्रसिद्ध चित्रकार हुआ। उसने ऐथेस तथा अन्य स्थानों में ऐतिहासिक-पौराणिक दृश्यों का चित्रण किया। उसके चित्रों के कुछ विवरण प्राचीन पुस्तकों में मिलते हैं। कहा जाता है कि वह निरन्तर नदीन ग्रीस एवं ल्यो का आविष्कार करता रहता था। विस्तार (Space) की समस्याओं के साथ-साथ वह चरित्रगत विशेषताओं एवं क्रिया-शीलता को भी प्रस्तुत करने में सिद्धहस्त था। उसकी कला का कुछ अनुमान तत्कालीन पादों में अनुकृत आकृतियों से लगाया जा सकता है। दैनिक जीवन, धर्म तथा पुराणों के आधार पर ये चित्र कुशलता पूर्वक अङ्कित किये गये हैं। पोलिग्नोटस प्राचीन एटिक सम्प्रदाय (Old Attic School) से सम्बन्धित था। उसे यूनानी चित्रकला का अन्वयादाता भी कहा जाता है। उसका रेखांकन बहुत उत्तम था और वह पार्श्वगत (Profile) आकृतियाँ अङ्कित करता था। वह छाया प्रकाश, परिप्रेक्ष्य आदि की अपेक्षा रङ्गों की यथार्थता पर अधिक ध्यान देता था। उसने मुद्राओं आदि की सहायता से वातावरण तथा भाव व्यक्त करने का भी प्रयत्न किया।

पोलीग्नोटस ने सार्वजनिक भवनो की भित्तियों को ही प्रायः चित्रालंकृत किया। एथेन्स के स्टोआ (Stoa) के बाहरी द्वार के ऊपर उसने द्राघ का घेर, ओडिस्सी की यात्राएँ तथा लूसीप्पीडी (Leucippidae) के बलात्कार से सम्बन्धित चित्र बनाये। इन चित्रों में उसने अत्यन्त झीने आवरण से युक्त नारी-आकृतियों का चित्रण किया था। उसी से प्रेरित होकर अठारहवीं शती में फ्लोमिण कलाकार पीटर पॉल र्वेन्स ने इस विषय को पुनः चित्रित किया और नारी शरीर की मांसलता का मादक प्रभाव उत्पन्न करने के हेतु पुनः अनावृत आकृतियों का चित्रण किया।<sup>1</sup> पाँचवीं शती ई. पू. के अन्तिम और चौथी शती ई. पू. के आरम्भिक दिनों में एक अन्य कलाकार ऐगेथारकस (Agatharchos) हुआ। वह दृश्य चित्रकार था और उसे प्रकृति, परिप्रेक्ष्य, छाया-प्रकाश एवं दृष्टि-विज्ञान के नियमों का अच्छा ज्ञान था। रेखांकन के स्थान पर उसने मांसलता के स्थूल प्रभावों पर अधिक ध्यान दिया। अपोलोडोरस नामक चित्रकार ने उसके सिद्धान्तों को आकृति-चित्रण में भी अपनाया। पोलीग्नोटस के साथ माइकन (Mikon) का नाम भी प्रसिद्ध है।

अब तक यूनानी में एथेन्स ही चित्रकला का केन्द्र था किन्तु लगभग इसी समय अन्य स्थानों पर भी नये-नये सम्प्रदाय आरम्भ हो गये। इनमें आयोनियन सम्प्रदाय, सीक्योनियन सम्प्रदाय तथा बेबन-एटिक सम्प्रदाय प्रमुख हैं। पार्थों की कला में विकास के विभिन्न चरण स्पष्ट देखे जा सकते हैं। छठी शती ई. पू. के अन्तिम दो दशकों के माल आकृति चित्रण करने वाले कलाकारों ने अनेक उलझी हुई शरीर-स्थितियों को चित्रित किया है; फिर भी कहीं-कहीं उनमें प्राचीन, रुढ़ियाँ एवं असुविधाएँ मिल जाती हैं। ५००—४८० ई. पू. के लगभग की चित्रकारों की पीढ़ी नवीन युग की भावना को समझ सकी। ये कलाकार केवल एक दृष्टि-बिन्दु से दिखायी देने वाली विभाम् अवस्था क्रिया-शीलता की स्थितियों को सफलता से प्रस्तुत कर सके। प्राचीन मुद्राकृति का स्थान पाँचवीं शती ई. पू. के पार्थव शत-वेहरे में ले लिया। द्राघ के घेरे को चित्रित करने वाले एक चित्रकार ने अभिव्यक्तिपूर्ण मुद्राओं, निराशा, भयङ्करता आदि को बड़ी खूबी से प्रस्तुत किया है। केवल रेखाओं के द्वारा ही शक्तिशाली आकृतियों और स्थितिजन्य सज्जता आदि को दर्शाया गया है। इन समय पार्थ कला के प्रमुख विषय क्लीओफादेस (Kleophrades), बर्लिन (Berlin), निओब (Niobe), पेन्थेसिलिया (Penthesilea) तथा पिस्टोर्मेनोस (Pistoxenos) आदि के कथानकों से सम्बन्धित थे।



४३१ ई. पू. से ४०४ ई. पू. तक पेलोपोनेसियन युद्ध हुआ। इसमें स्पार्टा की विजय हुई फलतः यूनान के नगर राज्य दुर्बल १२—बूपिड (काम) तथा एकोबाइटी, बर्ष पर उत्कीर्ण आकृति

1 "Polygnotus adorned the walls of public buildings, and the Stoa of Athens (the out-door portico where hemlock-drinkers discussed the vanity of human effort), with large scale representations of The Sack of Troy, Odysseus in Hades and The Rape of the Leucippidae, in which the women involved were no more than transparently draped. Centuries later, Rubens treated the same subject in one of his best paintings and the raped women were nude as they undoubtedly were in the historical episode." Thomas Craven, Greek Art, pp. 87-88

हो गये। कलाकार आजीविका के हेतु विदेशों में आश्रय खोजने की वाध्य हुए। इस सबके परिणामस्वरूप कलाकार का व्यक्तित्व भी स्वतन्त्र हुआ। वह राज्य, धर्म और सम्प्रदाय के स्थान पर व्यक्तिगत रुचि की सन्तुष्टि के हेतु कलाकृतियों का निर्माण करने लगा। प्राचीन देवताओं का प्रभुत्व समाप्त हुआ और कला में मानवीय पक्ष अधिक महत्वपूर्ण होने लगा। वीनस तथा एफ्रोडाइटी की प्रतिमाओं के माध्यम से अनावृत रमणी-सौन्दर्य का साक्षात्कार किया जाने लगा (चित्र १५)। केफिसोडोटस (Kephisodotos), प्रेक्सिटेल्स (Praxiteles), स्कोपास (Scopas), तिमोथ्यूस (Timotheus), ब्राइयैक्सिस (Bryaxis) तथा लिसीपस इस युग के प्रसिद्ध मूर्तिकार हुए। प्रेक्सिटेल्स की प्रसिद्ध प्रतिमा एफ्रोडाइटी है जिसके हेतु उसने फाईन (Phryne) को मॉडेल बनाया था। यूनान की कला में यह मूर्ति नग्न सारी-सौन्दर्य को प्रस्तुत करने की परम्परा का आरम्भ करने में महत्वपूर्ण एवं प्रेरणादायक सिद्ध हुई (फलक ५-अ)।

प्राचीन शरी के आरम्भ से ही व्यक्तिगत विशेषताओं के आधार पर प्रतिमाकन होने लगा था। तत्कालीन सैनिकों एवम् सम्राटों की प्रतिमाओं की रोमन अनुकृतियों से इसका किंचित् आभास मिल जाता है। ३३० ई पू में लिसीप्पस ने सिकन्दर की प्रतिमा का निर्माण किया था।

यूनान के प्राचीन चित्रकार रवीन रेखाचित्रों एवम् रङ्गकला (Coloured drawing and Painting) में भेद मानते थे। उनके अनुसार चित्रकला का आरम्भ ४२० ई. पू. के लगभग हुआ। वास्तव में इस समय अपोलोडोरस (Apollodoros) नामक चित्रकार ने सर्वप्रथम छाया-प्रकाश का प्रयोग करके आकृतियों में गहनशीलता का प्रभाव उत्पन्न किया। प्लुटार्च ने लिखा है कि अपोलोडोरस ही वह प्रथम व्यक्ति था जिसने यूनान में रंगों के विभिन्न बलों की खोज की। प्विनी का कथन है कि उसकी आकृतियाँ बहुत यथार्थ लगती थीं। अपोलोडोरस के यथार्थ रंगों के माध्यम से आकृतियों में उभार खाने की समस्या का बड़ी शीघ्रता से समाधान कर लिया गया। इसके साथ ही चित्रगत-विस्तार (Pictorial space) को भी सफलता से प्रस्तुत किया जाने लगा। शरीरांगों तथा वस्त्रों की लिकुड़नों में रंगों के द्वारा छाया-प्रकाश एवम् उभार खाने का प्रत्यक्ष चित्र-चित्रों एवम् पात्रों में समान रूप से दिखायी देता है। स्थिति-बन्ध सचुता तथा रेखात्मक परिप्रेक्ष्य (Linear perspective) के अंकन की भी क्रेष्ठा हुई।

आयोनिन सम्प्रदाय—ज्यूक्सिस (Zeuxis) एक दिखावा करने वाला कलाकार था। उसने चित्रों से बहुत धन अर्जित किया था। पैरेसियस (Parrhasius) नामक एक श्रेष्ठ कलाकार उसका प्रतिद्वन्द्वी था। दोनों ने कला में यथार्थवाद का बहुत विकास किया। पैरेसियस ने एक ओलम्पिक धावक का ऐसा वास्तविक चित्र बनाया था कि दर्शकों को उसके रोम-कूपों में से पसीना निकलता दिखाई देता था। ज्यूक्सिस इससे उत्तेजित हो गया और उसने अगूरों की लता का ऐसा चित्रण किया कि पक्षी आकर उस पर चोंच मारने लगे। ज्यूक्सिस ने 'ट्राय की हेलेन' नामक चित्र बनाना भी स्वीकार किया था जिसकी शर्त यह थी कि यूनान की सबसे सुन्दर पति स्त्रियाँ उसके हेतु नग्न माडेल बनें जिसके फि वह सबकी विशेषताओं का चयन एवम् संयोजन कर सके। इस सम्प्रदाय का अन्तिम और सर्वश्रेष्ठ कलाकार तिमोथ्यूस (Timanthes) था।

सिक्योनियन सम्प्रदाय—पैरेसियस का ही समकालीन यूपोम्पोस (Eupompos) था। वह सिक्योनियन सम्प्रदाय (Sikyonian school) का संस्थापक था। उसके शिष्य पैम्फीलीस (Pamphilos) ने चित्रकला की शिक्षण-विधि पर अधिक ध्यान दिया। इसके शिष्य पौसिवास (Pausias) ने स्थिर जीवन तथा परिप्रेक्ष्य के क्षेत्र में विशेष प्रयोग किए।

थेबन-एट्रिक सम्प्रदाय—यूनानी चित्रकला का चौथा सम्प्रदाय थेबन-एट्रिक (Theban-Attic School) कहा जाता है। इसका प्रमुख आचार्य निकोमाख्यूस (Nikomachus) ३६० ई पू के लगभग हुआ। इनका शिष्य ऐरिस्टाइडस (Aristides) कर्ण हृष्यो का चित्रण था।



इस समय की चित्रकला के जो थोड़े-से प्रमाण मिले हैं उनकी तुलना में सिकन्दर तथा डेरियस के युद्ध को दर्शाने वाले एक यूनानी मूर्ति-चित्र की रोमन अनुकृति भी मिली है। यह मणि-कुट्टिम विधि (Mosaic) में है (फलक ६-क)। इसमें व्यक्ति वास्तविकता की गतिशीलता, नाटकीय मुद्राएँ, शरीर की गहनशीलता, रैखात्मक एवम् किंचित् वायवीय (Aerial) परिप्रेक्ष्य आदि के द्वारा निकटता और दूरी का चित्रण—सभी कुछ इतना विकसित है कि देखकर आश्चर्य होता है। यह मणि-कुट्टिम चित्र पोम्पिआई में मिला है और अनुमान किया जाता है कि पोम्पिआई के सभी मूर्ति-चित्र प्रायः यूनानी प्राचीन मूर्ति-चित्रों की अनुकृतियाँ हैं। इनमें से अनेक चित्रों में पौराणिक गाथाओं का अंकन है जिनकी मानवाकृतियाँ प्राकृतिक दृश्यों और पवनो की पृष्ठभूमि में चित्रित की गई हैं। चित्र में पहराई का आभास देने का भी अच्छा प्रयत्न हुआ है। यद्यपि इन्हें यूनानी कला की ठीक-ठीक अनुकृति नहीं माना जा सकता फिर भी इनसे तत्कालीन प्रवृत्तियों का अच्छा परिचय मिल जाता है। फ्राईन को माडेन बनाकर एफोडाइटी की प्रतिमा की भाँति एक चित्र भी बनाया गया था जिसका चित्रकार ऐपेलीज था।

समुद्र से निकलती हुई एफोडाइटी का चित्र बनाकर ऐपेलीज ने यूनानियों का हृदय जीत लिया था और उसे उस युग के प्रसिद्ध मूर्तिकारों के समान ही यश मिला था। उसकी प्रतिमा के सम्बन्ध में अनेक कहानियाँ प्रचलित हैं किन्तु सज्जन इतिहासकारों ने भी यह स्वीकार किया है कि वह सिकन्दर का विशेष रूपान्तर था। सिकन्दर ने अपने दरबार की सुन्दरतम गणिका फ्राईन ऐपेलीज को भेंट कर दी थी।<sup>1</sup>

ऐपेलीज को हेलेनिस्टिक युग का आरम्भिक चित्रकार माना जाता है। इसकी आकृतियों में जो लावण्य था उसके कारण उसके १७०० वर्ष उपरान्त इटली के चित्रकार बोत्तिचेली (Botticelli) ने भी वैसे ही आकृतियाँ चित्रित करने का प्रयत्न किया। उसने सिकन्दर का व्यक्ति-चित्र भी बनाया था।

**‘हेलेनिस्टिक युग (३२३ ई० पू० से ३१ ई० पू० तक)**

सिकन्दर (३५६—३२३ ई० पू०) के समय तक छोटे-छोटे नगर-राज्य यूनानी सामाजिक जीवन का आधार थे। सिकन्दर की विजयों से यूनान का स्वरूप परिवर्तित हुआ और राज्य की सीमाएँ भी विस्तृत हुईं। सिकन्दर के उत्तराधिकारियों ने इतिहास की अपनी इच्छानुसार मोड़। ३१ ई० पू० में सिकन्दर के अन्तिम उत्तराधिकारी-शासन को रोम ने हस्तगत कर लिया। इस बीच के यूनानी इतिहास का समस्त युग ‘हेलेनिस्टिक’ कहा जाता है। यूनान से बाहर के समस्त देशों में हेलेनिक संस्कृति का प्रसार हुआ और वे प्रभाव भारत तक आये। स्थान-भेद से ये प्रभाव न्यूनाधिक रूप मिलते हैं। सर्वत्र यूनानी तथा पूर्वी सभ्यता का समन्वय हुआ। इससे रोमन लोगों को भी अपने साम्राज्य का विस्तार करने में सफलता मिली।

हेलेनिस्टिक कला में विविधता होने के कारण उसका स्वरूप समझना कुछ कठिन है। अब तक यूनानी लोग कला के अनुरजनकारी ‘तत्व’ को नहीं समझे थे किन्तु इस युग में वे इस ओर भी सजग हुए। अब कलाकार नये-नये दरबारों का आश्रय-ग्रहण करने लगे। व्यक्तिगत आश्रयदाताओं की रुचि के अनुसार ही उन्होंने चित्रांकन आरम्भ कर दिया। हेलेनिस्टिक युग कला तथा विज्ञान की सभी शाखाओं में निरन्तर अन्वेषण करने की प्रवृत्ति लेकर आया फलतः मानव तथा प्रकृति के सभी पक्षों के उद्घाटन का प्रयत्न हुआ। इससे जहाँ एक ओर चित्रकला को नये-नये विषय मिले वहाँ मूर्तिकला एवं यथार्थता के विचार से अधिकधिक भ्रम उत्पन्न करने की चेष्टा भी

1 "Painting, as practiced by the masters, was on the same plane as the greatest Sculpture. And we know that the picture of Aphrodite by Apelles was admired in the same terms as those chosen to praise the Aphrodite of Praxiteles. The courtesan Phryne, proclaimed to be the most beautiful woman in the world by artists and intellectuals, posed for both conceptions, if we can believe the chroniclers."  
—Greek Art—Thomas Craven, II 87

होने लगी। टेक्नीक की नवीनता और विषयों की विविधता के होते हुए भी हेलेनिस्टिक कला में किसी सुनिश्चित धारणा का अभाव है, इसी से इसमें प्राचीन आदर्शों जैसी सरलता एवम् स्पष्टता नहीं है। इसमें लयात्मकता भी है और विशालता भी, इसमें सौन्दर्य भी है और आलस्यता भी, इसमें सभ्य भी है और अश्लीलता भी—साथ ही इसमें इतनी विविधता है कि दर्शक उसके कारण थकान महसूस करने लगता है।<sup>1</sup>

हेलेनिस्टिक युग में निर्मित अनेक मौलिक एवं अनुकृत प्रतिमाओं की प्रभुत्व सख्या आज उपलब्ध है किन्तु एक भी मौलिक चित्र उपलब्ध नहीं है। प्रतियों को शैलियों अथवा निर्माण के विभिन्न क्षेत्रों के अनुसार वर्गीकृत करना कठिन है। कुछ स्थानों का महत्व मानने में कहीं-कहीं अतिशयोक्ति भी हो गयी है जैसे सिकन्दरिया को प्रेक्सीटेसियन शैली एवं कोमसता की प्रवृत्ति का सबसे बड़ा केन्द्र माना जाता है, किन्तु वास्तव में यह प्रवृत्ति केवल सिकन्दरिया में ही थी—इसका कोई प्रमाण नहीं है। इस युग में आवागमन के साधनों एवं संचार-व्यवस्था की सुविधा के कारण साम्राज्य के एक कोने में जिस प्रकार की कलाकृति का निर्माण होता था, उसी प्रकार की कलाकृतियों की रचना साम्राज्य के दूसरे छोर पर भी होने लगती थी।

हेलेनिस्टिक कला तथा रोमन कला में बहुत स्पष्ट भेद भी नहीं है, अनेक दृष्टियों से दोनों समान हैं। रोमन-परम्पराएँ विकसित होकर स्वयं हेलेनिस्टिक कला के विकास में सहायक सिद्ध हुईं। दूसरी ओर, रोमन से हेलेनिस्टिक साम्राज्य के क्रिया-कलापों में रोमवासी अधिकाधिक भाग लेने लगे और धीरे-धीरे समस्त साम्राज्य उनके अधीन हो गया था। कला के प्रति उनकी अभिरुचि भी हेलेनिस्टिक शासकों के समान थी। उन्होंने पैसाहीन कला को अपने घरो एवं सार्वजनिक भवनों के अलकरण में प्रयुक्त किया। पश्चिमी और चौथी शताब्दी ई. पू. की प्रतिमाओं एवं चित्रों की अनुकृति एवं उनके रूप तथा शिल्प के विकास के प्रति भी उनमें पर्याप्त उत्साह था। यूनानी कला के रोमन-संरक्षण के कारण प्रथम शताब्दी ई. पू. की कला को प्रेको-रोमन शैली भी कहा जाता है। इसके पश्चात् थायस्टस ने रोमन-साम्राज्य की नींव डाली।

इस युग की प्रतिमाकला में कोई नवीनता नहीं मिलती। लियोप्स के शिष्य ने सूर्य की विशालकाय प्रतिमा का निर्माण किया था जो अपने युग के सात आश्चर्यों में से एक मानी जाती थी। प्रेक्सीटेसीज के शिष्यों तथा अनुयायियों ने नग्न नारी-आकृति (Female Nude) का कोई विकास नहीं किया। १०० ई. पू. में मिली ने जिस वीनस की प्रतिमा का निर्माण किया उसमें केवल शारीरिक स्थिति की अद्विष्टता के अतिरिक्त और कोई नवीनता नहीं है (फलक ५-ख)। उसमें प्रेक्सीटेसीज जैसी सरलता नहीं है। इस युग के कलाकारों ने अधिक उत्तम-पूर्ण मूर्तियों का आविष्कार किया, किन्तु इनमें अस्वाभाविकता एवं अतिशयता हैं। कहीं-कहीं प्रदर्शन-भावना भी है। केवल महान कलाकारों की प्रतिमाओं में ही सजीवता है, अन्यथा अनेक मूर्तियाँ कृत्रिम जडता से युक्त हैं।

अन्तिम हेलेनिक युग में प्राचीन आदर्शों के बजाय उपलब्ध सुन्दर स्त्री-पुरुषों के आकार पर आदर्श आकृतियों की रचना का प्रयत्न हुआ। इन आकृतियों में भारीपन तथा अनुपातहीनता है। नग्न आकृति के यथार्थवाद की यह प्रवृत्ति अधिक समय तक नहीं चल सकी और कलाकार एक प्रकार के मध्यमवाद की ओर झुक गये, जिसमें या तो प्राचीन कलाकृतियों के अच्छे-बुरे अंशों को लेकर या किसी प्रतिमा का शिर एवं किसी का शरीर लेकर एक नवीन प्रतिमा बना दी जाती थी।

यह सब होते हुए भी हेलेनिस्टिक युग की कुछ कृतियाँ निश्चित रूप से मौलिक तथा महान् हैं। मेमोथ्रेस द्वीप में मिली विजयश्री की प्रतिमा (the Victory of Samothrace), जो किसी सैनिक-विजय के उपलक्ष में लगभग २०० ई. पू. में निर्मित की गयी थी, इसी प्रकार की है। इस प्रतिमा की मुद्रा उत्कृष्ट है, किन्तु इनका सबसे

1 Hellenistic art can be all things—bombastic and rhetorical, pretty and decorative, vulgar or restrained—and in the end one tires of its variety and virtuosity."

बड़ा युग गति तथा परिधान का सुन्दर संयोजन है जो इस रूप में पहले कभी नहीं हुआ। एक ऐसे युग में जब कि कलाकारों ने अभिव्यक्ति के हेतु परिधानों का अजन छोट दिया था, इस प्रतिमा के लक्ष्य में अनोखी सुसज्जित का परिचय दिया है (फलक ५-८)।

हैलेनिस्टिक युग की एक अन्य उपसब्धि समूहात्मक प्रतिमाओं का निर्माण है। यद्यपि इससे पूर्व ही स्वतन्त्र प्रतिमाओं की सृष्टि आरम्भ हो चुकी थी किन्तु समूहात्मक दृश्य केवल उत्कीर्ण-आकृतियों तक सीमित थे। नये युग में पृष्ठभूमि के घरातल से पूर्णतः मुक्त समूह-प्रतिमाओं का निर्माण हुआ। इनमें ऐतिहासिक-भौगोलिक कथानकों से लेकर मानव मनोरंजनात्मक विषयों तक का चित्रण हुआ है। इस प्रकार की रचनाओं में साकून (Laocoon)-सर्प-वैद्यक प्रसिद्ध है। इसमें शरीर की भास-पेशियों, मुद्राकृति एवं संयोजन की शक्ति द्वारा भावामिष्यक्ति का सफल प्रयत्न किया गया है। एक अन्य प्रतिमा-समूह में पान नामक दैत्य अफ्रोडाइटी को छेद रहा है। अफ्रोडाइटी अपनी चम्पल से उसकी पिटाई करने की मुद्रा में है। ऊपर काम (Eros) पान का सींग पकड़ कर धक्का दे रहा है। इस दृश्य से हैलेनिस्टिक कला के मनोरंजनात्मक पक्ष का उद्घाटन होता है। यह प्रतिमा-समूह किसी छानी व्यापारी के हेतु बनाया गया था।

शक्ति-प्रतिमाओं का यथार्थवाद—हैलेनिस्टिक शैली की मानव-प्रतिमाओं में यथार्थवाद के प्रति विशेष आग्रह दिखायी देता है। बालकों, युवकों तथा बृद्धों की प्रतिमाएँ प्रत्येक वर्ग की आयु के अनुकूल सादृश्य के पर्याप्त निकट हैं। एक तत्कालीन कवि के अनुसार ये प्रतिमाएँ बोसती-सी प्रतीत होती हैं। विविधता की खोज में इन मूर्तिकारों ने विकलांगों तथा रोगियों की प्रतिमाएँ भी बनायी हैं। आदर्श आकृतियों में भी सादृश्य की उपेक्षा नहीं की गयी है। मुद्राकृति तथा अभिव्यक्ति को सरल नहीं किया गया। उनमें अधिक से अधिक सुन्दर रूप अंकित करने की प्रवृत्ति नहीं है। इसके हेतु परम्परागत शारीरिक मुद्राओं में वास्तविक मुद्राकृतियों की योजना की गयी है। इन्हीं कलाकारों ने ई. पू. की अन्तिम सताव्वियों में रोमन शासकों के संरक्षण में कार्य किया।

इस युग के उत्कीर्ण चित्रों में भी पर्याप्त विविधता है। यथार्थवाद का अग्र उत्पलन करने के हेतु जो प्रयत्न किये गये उनका भी उपयोग इनमें किया गया। मूर्तिपूर्ण आकृतियों को सशक्त रूपों के द्वारा प्रस्तुत किया गया है। प्राकृतिक दृश्यों की पृष्ठभूमि में शान्ति-जीवन के चित्र भी उत्कीर्ण किये गये हैं।

प्रथम शती ई. पू. में रोमन शासकों के संरक्षण में एक नवीन शैली पनपी जिसमें सरलता, विशालता और सभ्यता थी। इसे यथार्थवाद के प्रति प्रतिक्रिया समझनी चाहिये। यह शैली नव-एटिक सम्प्रदाय (Neo-Attic School) कही जाती है और इसकी उत्पत्ति एथेन्स में मानी जाती है। सम्पूर्ण हैलेनिस्टिक युग में आर्थोकारिक कला-कृतियों की बहुत माँग थी और रोमन शासकों के समय यह माँग बहुत बढ़ गयी। प्राचीन श्रेष्ठ कलाकृतियों के अनुकरण की भी प्रवृत्ति सदैव की रही है और इन नव-एटिक कलाकारों ने इससे लाभ उठाने का प्रयत्न किया। इन्होंने शास्त्रीय आकृतियों एवं विषयों को आलंकारिक अभिव्यक्तियों के रूप में प्रयुक्त किया। सभ्यमन के फर्नीचर तथा सज्जान-स्वयं के ऐसे असंख्य उदाहरण मिलते हैं जिनमें प्राचीन आदर्शों की अनुकृतियों की गयी हैं। समस्त रोमन-युग पर इस शैली का व्यापक प्रभाव रहा है। इसकी उत्कृष्ट शारीरिक, शैली की स्पष्टता एवं सरलता ने सभी संरक्षकों को आकर्षित किया।

इस युग के शिल्पियों ने पत्थर, हाथी दाँत, काँस्य, सुवर्ण तथा रजत आदि अनेक माध्यमों में कार्य किया। मूर्तिकारों ने दर्पण भी बनाये। स्वर्णकारी ने मणियों को काटकर सुन्दर आकृतियाँ निमित कीं। कला में शक्ति लेने वाले संरक्षक इन सभी वस्तुओं को भारी मूल्य पर खरीदते थे। उनके अनेक संग्रह आज उपलब्ध हैं।

### हैलेनिस्टिक चित्रकला

हैलेनिस्टिक चित्रकला के प्रत्यक्ष प्रमाण बहुत कम मिले हैं। पात्रों के चित्रण की शैली चौथी शती ई. पू. से ह्यूसोपुल दिखायी देती है। इस युग की एक विशिष्ट कृति सिक्न्दर का अभिषेक चित्र (The Alexander

Mosaic) है जिसका उल्लेख हैलेनिस्टिक युग बारम्ब होने के पूर्व किया जा चुका है। इस चित्र में प्रयुक्त सीमित रंग योजनाओं, रंगों द्वारा गढ़नशीलता उत्पन्न करने, रेखीय एवं वायवीय परिप्रेक्ष्य के नियमों के माध्यम से विस्तार को समझने आदि की प्रवृत्तियों का हैलेनिस्टिक युग में आगे विकास हुआ। विषयों की दृष्टि से पर्याप्त व्यापकता आयी। धीरे-धीरे परवर्ती कलाकारों ने परिप्रेक्ष्य के नियमों का वैज्ञानिक विश्लेषण भी किया।

सिकन्दर के जन्मस्थान पेल्ला (Pella) में जो मणिकुट्टिम भूमिक चित्र प्राप्त हुए हैं वे लगभग चतुर्थ शती ई. पू. के हैं। इनमें सिंह-शालेय का दृश्य बहुत सुन्दर है। ये चित्र प्राकृतिक आकारों के छोटे-छोटे रंगीन पत्थर के टुकड़ों से बनाये गये हैं। मिकन्दर तथा डेरियस के युद्ध का मणिकुट्टिम चित्र चतुर्थ शती ई. पू. के एक चित्र की प्रथम शती ई. पू. में की गयी अनुकृति है जिसमें पत्थरों को इच्छित आकारों में काट-काट कर भित्ति पर लगाया गया है (फलक ६-क)। प्रतीत होता है कि पत्थरों को इच्छित आकारों में काटने की विधि तृतीय शती ई. पू. में प्रचलित हुई थी और इसके पूर्व प्राकृतिक आकार के छोटे-छोटे खण्ड ही इस कार्य में प्रयुक्त किये जाते थे। यद्यपि इनमें रंगों के माध्यम से गहनशीलता दशानि का प्रयत्न किया गया है तथापि जो विकास इस युग की चित्रकला में हो चुका था उसकी बहुत कम कल्पना इन मणिकुट्टिम आकृतियों से की जा सकती है। रंगों के मिश्रण, स्थान के विस्तार तथा गहराई आदि का आभास जितना रंगों के द्वारा सम्भव है उतना मणिकुट्टिम में नहीं है। प्रथम शती ई. पू. तथा प्रथम शती ईस्वी की कला-कृतियों को देख कर ही हम हैलेनिस्टिक युग की चित्रकला के विषय में कुछ अनुमान लगा सकते हैं। नेप्लिस की साडी तथा पोम्पिआई के रोमन-गृहों में जो भित्ति-चित्र अंकित किये गये थे वे ही इस कला के उत्पलब्ध प्रमाण हैं। सन् ७६ ई० में विसूवियस नामक ज्वालामुखी के फटने से ये भवन लाया में दब गये थे। अब इनको लावा में से खोदकर साफ किया गया है।

हैलेनिस्टिक चित्रों की रोमन अनुकृतियाँ—ये अनुकृतियाँ प्रायः भित्ति-अलंकरणों के रूप में हैं। आरम्भिक शैली के चित्रों में रंगीन सयमरमर के धरातल की अनुकृति दीवार पर रंगों द्वारा की गयी है। दूर से देखने पर प्रतीत होता है कि भित्ति रंगीन सयमरमर द्वारा निर्मित है। हैलेनिस्टिक-युग में यह शैली बहुत लोकप्रिय थी और इटली में यह दूसरी शती ई. पू. में पहुँची। पोम्पिआई में यह लगभग ८० ई. पू. तक चलती रही। इसमें रंगों के साथ-साथ भित्ति पर चूने की गंध का रिलीफ कार्य भी किया गया है। इन शैली के चित्रों की अवधि में भवनों के खम्भे यथार्थ-वादी पद्धति से अंकित किये गये हैं। इनके पीछे किसी भवन, प्राकृतिक दृश्य अथवा अन्य किसी भी प्रकार के दृश्य का संयोजन किया गया है। इस शैली का विधान आरम्भ में तो रिलीफ एवं रंगों द्वारा चित्रण के मिश्रित रूप में रहा किन्तु पीछे से केवल चित्रण ही होने लगा, रिलीफ का कार्य बन्द हो गया। इस दूसरी विधि के चित्रों के विषय पर्याप्त विविध हैं। इनमें स्थिर-जीवन, व्यक्ति-चित्रण, दृश्यांकन, प्रकृति-चित्रण, वैयक्तिक-जीवन आदि का समावेश हुआ है। ऐतिहासिक तथा पौराणिक परम्परागत विषय तो इनके अतिरिक्त सदैव ही चलते रहे। अनुमान किया जाता है कि पोम्पिआई के समस्त चित्र हैलेनिस्टिक चित्रों की ही अनुकृतियाँ हैं। इनमें एक ही विषय को किञ्चित् परिवर्तित करके बार-बार प्रस्तुत किया गया है। इनमें ओडिसी दृश्य-चित्र (The Odyssey landscape) विशेष प्रसिद्ध है। यह रोम के एक महाडी घर की भित्ति पर अंकित है। इस चित्र में यूनान के प्रसिद्ध कवि होमर द्वारा रचित ओडिसस के वृत्तान्त का आधार लिया गया है और इसका चित्रण लगभग ५० ई. पू. में हुआ है। प्राचीन यूनानी कला में प्राकृतिक दृश्य-चित्र का कोई महत्व नहीं था और इस प्रकार की पृष्ठ-भूमि का केवल प्रतीकात्मक विधि से आभास मात्र दिया जाता था। दृश्य में मानवाकृतियाँ ही प्रायः समस्त स्थान घेरे रहती थी। चतुर्थ शती ई. पू. में यद्यपि दृश्य को अधिक विवरणात्मक रूप दिया गया तथापि चित्र में उसका स्थान गौण ही रहा। ओडिसी-चित्र में प्राकृतिक दृश्य की प्रमुखता है, आकृतियाँ गौण हैं और कलाकार ने प्राकृतिक पृष्ठ-भूमि के चित्रण में पर्याप्त रुचि प्रदर्शित की है। इसी से यह अनुमान लगाया जा सकता है कि हैलेनिस्टिक युग में कलाकार ने किसनी प्रगति की। यद्यपि इस युग तक दृश्य में एक प्रकाश-बिन्दु (single source of light) तथा एक दृष्टि-बिन्दु (single view-

point) के नियमों का पूर्णतः पालन नहीं हुआ और प्ररिप्रेक्ष्य में किसी एक सिद्धान्त के भी दर्शन नहीं होते तथापि, चित्रकारों ने वातावरण का प्रभाव बड़ी सफलता से प्रस्तुत किया है। आकृतियों को वही चतुराई से दृश्य के साथ सम्बन्धित किया है और दूर की आकृतियों के रंग में भी अन्तर कर दिया है।

एक अन्य चित्र में आगे खम्भों सहित बरामदा अंकित करके दूरी पर भवन का सम्मुख दृश्य दिखाया गया है। इस प्रकार के चित्रों पर सम्भवतः नाटक के परदों का प्रभाव है। नाटकों में प्रायः राज-भवन, घर अथवा ग्रामीण दृश्यों के परदों का प्रयोग क्रमशः तासदी, कामदी एवं हास्य-व्यय के कथानकों के हेतु क्रिया बाता या अतः चित्रकार इस दृश्य को अधिकधिक यथार्थ बनाने की चेष्टा करते थे। इस चित्र में, जो कि वोरोरिएस के एक घर में सुरक्षित है, इसी प्रकार का दृश्य अंकित है। दृश्य की समस्त रेखाएँ सितजि के एक विन्दु पर मिल रही हैं। यह निःसन्देह कहा जा सकता है कि निरन्तर प्रयोगों के द्वारा हेलेनिस्टिक चित्रकारों ने प्ररिप्रेक्ष्य की उत्तम विधि का विकास कर लिया था। पोम्पिआई आदि के द्वितीय शैली के चित्रों में इस विधि का प्रयोग हुआ है। किन्तु परवर्ती कलाकारों ने इसे शीघ्र ही छोड़ दिया प्रतीत होता है। पीछे बने रोमन चित्र-चित्रों में इसका अभाव है। एक ही समय में अनेक मिलन-विन्दुओं का प्रयोग है। प्रत्येक वस्तु का चित्र की अन्य वस्तुओं से पृथक् अपना प्ररिप्रेक्ष्य है। पुनस्त्यान युग में ही इस समस्या पर पुनः गम्भीरता पूर्वक विचार हो सका।

एक तीसरे चित्र में, जो कि तथाकथित रहस्यों के घर (Villa of mysteries) में उपलब्ध हुआ है, डायोनीसस सम्प्रदाय का दीक्षा-कर्म चित्रित है। पोम्पिआई के इस भित्ति-चित्र का केन्द्रीय-अक्ष स्तम्भों की पृष्ठ-भूमि के रूप में चित्रित है जिसके आगे एक स्त्री को रहस्यात्मक विधि से दीक्षित किया जा रहा है। यहाँ प्ररिप्रेक्ष्य के द्वारा भ्रम उत्पन्न करने का प्रयत्न नहीं हुआ। सात पृष्ठ-भूमि पर अंकित आकृतियों में शक्ति तथा अभिव्यजना प्रस्तुत करने की चेष्टा हुई है। रंग के माध्यम से ही गहन-शीतता उत्पन्न की गयी है। इसी पद्धति के कुछ अन्य चित्र भी उपलब्ध हुए हैं। अनुमान है कि ये सब चित्र तृतीय शती ईसवी पूर्व में अंकित कलाकृतियों की अनुकृतियाँ हैं।

द्वितीय तथा प्रथम शती ई पू में अंकित पोम्पिआई के कलिपय मणि-कुट्टिम भूमिक चित्रों में विषयों की विविधता के दर्शन होते हैं। ये चित्र यथेष्ट सुरक्षित दशा में उपलब्ध हुए हैं। इनमें रपीन पत्थर के छोटे-छोटे टुकड़ों से चित्र बनाये गये हैं। रंगों की पर्याप्त विविधता होने से इनमें चित्रों की वही यथार्थ अनुकृति की गयी प्रतीत होती है। फॉन के घर में प्राप्त सिकन्दर के मणि-कुट्टिम चित्र से चतुर्थ शती ई पू में अंकित मूलचित्र की उत्कृष्टता का अनुमान किया जा सकता है। अन्य विषयों में प्रायः प्राकृतिक दृश्य, समुद्री-जीवन, वैनिक जन-जीवन, सगीत तथा आभोद-प्रभोद आदि का चित्रण हुआ है। परगामीन शैली (Pergamene school) के एक भित्ति-चित्र में एक कमरे के फर्श का अंकन है जिसे साफ नहीं किया गया है। इसमें भोज में सम्मिलित होने वाले अतिथियों द्वारा फर्श पर फैलाई गयी जूँटन भी चित्रित गयी है। इस चित्र की एक अनुकृति रोम में भी मिली है। कठोरे में पानी पीते दो कपोतों का चित्र भी यथार्थवादी प्रभावों के हेतु बहुत विख्यात है।

इस प्रकार हेलेनिस्टिक युग में उन्हीं नियमों का अनुकरण हुआ जिनकी स्थापना पाँचवी तथा चौथी शती ई. पू में यूनानियों ने की थी। इस युग में कला को जीवन के समस्त पक्षों एवं विषयों से सम्बन्धित माना और इस प्रकार कला ओसमियन ऊँचाइयों से उतर कर सामान्य जीवन के घरातल पर प्रतिष्ठित हुई। प्राचीन कला में जो महान् एवं सीमित गुण थे उनको छोड़कर ही कला इस युग में सौन्दर्य, विविधता, मुखरता, आकर्षण आदि को प्राप्त कर सकी। यह स्वयं महान् तो नहीं बन सकी किन्तु महत्ता के निकट अवश्य पहुँच गयी। इस युग में पहली बार आकर मनुष्य ने ग्राह्य देखा कि कला उसके जीवन के समस्त पक्षों में सम्बन्धित है।

चित्रकला के माध्यम से यूनानी कलाकार सदा अंकित करना चाहते थे, यह ज्ञात करना कठिन है। मूर्तियों के द्वारा उन्होंने शारीरिक पूर्णता के आदर्श रूपों की रचना की। प्राकृतिकतावाद की उन्हीं चिन्ता नहीं थी। दोहरे हुये पुरुष के चित्र में पत्नी के आभास और अंगूरों के गुच्छों में पक्षियों को भ्रम हो जाने आदि की

कथाएँ केवल अतिशयोक्ति मात्र प्रतीत होती हैं। इस प्रकार के यथार्थवादी प्रयोग कला में पहली बार किए गये थे। सम्भवतः इसी से दर्शकों में इसकी अतिशयोक्तियों का 'कथाएँ' प्रचलित हो गईं। प्रतिमाओं में पृष्ठ-भूमि के अभाव की पूर्ति जब चित्रों में की जाने लगी और परिप्रेक्ष्य, गहराई, उभार आदि से उन्हें यथार्थता का आभास दिया जाने लगा तो दर्शकों का उत्तेजित होना स्वाभाविक ही था। फिर भी यह सच है कि यूनानी मूर्तिकला का अतिक्रमण सम्पूर्ण यूरोपीय इतिहास में कोई भी युग अथवा कोई भी कलाकार नहीं कर सका। इसके विपरीत लियोनार्डो, माइकेल एंजेलो, टिटोरट्टो रेम्ब्राँ, रुबेन्स, मोना तथा वेल्सका आदि अनेक चित्रकार ऐसे हो गये हैं जिन्होंने यूनानी चित्रकला की तुलना में बहुत अधिक उपलब्धियाँ की हैं। रूप और विस्तार की तकनीकी समस्याओं को यूनानी कलाकार इटालियन चित्रकारों से हजारों वर्ष पहले ही सुसज्ज चुके थे। उनके आकृति सम्बन्धी सिद्धान्तों के आधार पर ही भावपूर्ण ईसाई कला विकसित हुई।

### इट्रस्कन कला

पिछले पृष्ठों में यह बताया जा चुका है कि यूनानी कला पर बाहरी संस्कृतियों का प्रभाव पड़ा था। प्रस्तुत प्रसंग में यह देखा जायगा कि किन सीमावर्ती देशों में यूनान का प्रभाव पहुँचा। केन्द्रीय इटली की इट्रस्कन संस्कृति इसके द्वारा सर्वाधिक प्रभावित हुई थी। इसका महत्त्व इसलिये भी है कि आगे चलकर रोमन संस्कृति में इट्रस्कन कला की पृष्ठभूमि ही कार्य करती रही। छठी सदी ई० पू० में रोम भी एक इट्रस्कन नगर था। यदि इट्रुरिया के नगरों पर यूनान का प्रभाव न पड़ा होता तो रोमन साम्राज्य भी यूनानी कला को स्वीकार नहीं करता और सम्भवतः उसका रूप कुछ और ही होता। सातवीं सदी ई०पू० से ही यूनानी कलाकृतियों का सूक्ष्म सागरीय प्रदेशों को निर्यात होने लगा था। छठी सदी ई० पू० में यह व्यापार बहुत उन्नत हुआ और केन्द्रीय यूरोप-वासी यूनानी पादों एवं घातु के उपकरणों की कला का महत्त्व समझने लगे।

ग्रीक कलाकृतियों की ही भाँति अन्य देशों में यूनानी कलाकारों का भी बहुत सम्मान होने लगा। इन कलाकारों के द्वारा अन्य देशों में जने भित्ति चित्रों के अथवा भी उपलब्ध हुए हैं। इट्रुरिया, काइजिया, परसीपोलिस, सीरिया तथा एशिया माइनर आदि के भित्ति-चित्र तथा अन्य कलात्मक उपकरण इसके प्रमाण हैं जिनमें पूर्ण अथवा आंशिक रूप में यूनानी परम्पराओं का पालन हुआ है। परसीपोलिस में डेरियस तथा ख़रख़सेस के विशाल-काय भवनों के निर्माण में फारसी शासकों ने यूनानी शिल्पियों से सहायता ली थी। इन भवनों के अलकरणों में जहाँ फारसी भावना है वहाँ अनेक यूनानी परम्पराओं का भी पालन हुआ है। एशिया माइनर के फारसी क्षत्रपों के संरक्षण में सम्पूर्ण पश्चिमी तथा चीनी अंशों में यूनानी कलाकार कार्य करते रहे थे। कारिया (Caria) के राजा मौसोलस (Mausolus) की समाधि के निर्माण में तत्कालीन समस्त उत्कृष्ट शिल्पियों ने कार्य किया था और उसे सप्तरा के सात आश्चर्यों में से एक माना जाता था।

इस प्रकार सिकन्दर की विजय के बहुत पूर्व ही यूनानी कला दूर-दूर तक फैल चुकी थी। कहीं-कहीं इस कला का प्रभाव स्थायी रूप से स्थानीय शैलियों पर पड़ा। यह प्रभाव एक ओर यूनानी कला की गहरी अनु-कृतियों के रूप में दिखायी देता है तो दूसरी ओर इन परम्पराओं को आत्मसात् करके आगे विकास में भी सहायक हुआ है। इसका ठीक-ठीक स्वरूप अभी तक निश्चित नहीं हो सका है कि किस देश की कला में यूनान का कितना प्रभाव है क्योंकि अभी तक कला-कृतियों की सर्वमान्य तिथियाँ निश्चित नहीं की जा सकी हैं। कुछ की खोज तथा बँटी भारतीय प्रतिमाओं एवं यूनान की छठी सदी ई०पू० की मानवाकृतियों में पर्याप्त साम्य है, प्राचीन युग की यूनानी प्रतिमाओं तथा केल्सिक-लिगुरियन मूर्तियों में भी पर्याप्त सादृश्य है। फिर भी इनमें किसी सम्बन्ध का स्पष्टीकरण बहुत कठिन है। स्पेन की आइदेरियन कांस्य-प्रतिमाओं में किंचित् यूनानी शैली मिल जाती है।

सर्वाधिक स्पष्ट और प्रबल यूनानी प्रभाव इट्रुरिया की कला में दिखायी देता है। यहाँ की कला में जहाँ यूनान का श्रेष्ठ है वहाँ आश्चर्यजनक मौलिकता भी है। कहीं-कहीं उसमें यूनान की दुर्बल अनुकृति भी है।

इट्रस्कन लोग यूनान से धडाघड कलाकृतियाँ आयातित करते थे। सातवीं शती ई० पू० से ये लोग इस कला से बहुत प्रेरित होने लगे।

इट्रस्कनों को कुछ लोग इटली का मूल निवासी मानते हैं और कुछ अन्य विद्वान् एशिया माइनर से ट्रॉय के युद्ध (Trojan war) के पश्चात् इटली में आये आस्रजन मानते हैं। उनकी कला में जो पूर्वी तत्व हैं केवल उन्हीं के आधार पर उन्हें पूर्व का निवासी नहीं माना जा सकता। फिर भी एक निश्चित परम्परा पात्रों की कला में निरन्तर जीवित दिखायी देती है तथा मिट्टी के पात्रों से लेकर सम्राधि-गृहों तक विचारों की एक सूत्रता मिलती है।

इट्रस्कन संस्कृति का स्वतन्त्र विकास इटली में आठवीं शती ई० पू० से स्पष्ट दिखायी देने लगता है। इस संस्कृति का बड़ी शीघ्रता से विकास हुआ और ५०० ई० पू० के आसपास यह उन्नति के चरम शिखर पर पहुँच गयी। ४७४ ई० पू० में क्यूमे (Cumae) के युद्ध में पराजय के पश्चात् इस शक्ति का ह्रास होने लगा। तृतीय शती ई० पू० में रोम की बढ़ती हुई शक्ति के आगे इट्रस्कन शासन ने अन्तिम रूप से टुटने टक दिये। कलाकृतियों को प्राप्त करने के लिये रोम-वासियों ने इट्रस्कन नगरों को खूब लूटा।

आठवीं शती ई० पू० के इट्रस्कन शैली के पास दो शक्तियों के आधार वाले हैं। इन पर त्रिभुज एवं प्रहेलिका के ज्यामितीय अलंकरण खुदे हुए हैं। इस शैली का सम्बन्ध यूनान की उत्कृष्टतम ज्यामितीय शैली से है किन्तु इसमें सफाई और व्यवस्था का अभाव है। इस युग की इट्रस्कन कला में मानवाकृति का अमन विकसित नहीं मिलता।

७२० ई० पू० में दक्षिणी इटली के क्यूमे नामक स्थान पर यूनानी उपनिवेश स्थापित हुआ। यहीं से यूनानी कलाकृतियाँ इट्रस्कन शासन में पहुँची। ७०० ई० पू० में इनके अनुकरण पर इट्रस्कन सेन्नों में कलाकृतियाँ बनने लगी। इनमें ज्यामितीय अभिप्रायों के अतिरिक्त तर्कियों आदि की आकृतियाँ भी अंकित हुईं। यूनान की ही भाँति ये आकृतियाँ छोटी तथा ज्यामितीय रूपों के समान सरल हैं। पशु-आकृतियाँ इन पात्रों को उमड़ती हुई बनायी गयी हैं।

सातवीं शती ई० पू० में इट्रस्कन शासकों की कलात्मक समाधियों का निर्माण आरम्भ हुआ। इन समाधियों में सुन्दर चित्रित पात्र, कात्थ उपकरण, मणि-रत्न आदि के आभूषण, तथा स्वर्ण, रजत, हारपी दाँत एवं अम्बर (बालू-हल्दी) आदि की अनेक वस्तुएँ मिली हैं। इस समय यूनान, मिस्र, उत्तरी सीरिया, फीनिशिया और यूनानी कला की अनुकृतियाँ बनाने वाले स्थानों से इट्रस्कन नगरों का व्यापार बहुत उन्नति पर था। इस युग की समस्त कलाकृतियों में पूर्वी प्रेरणा दिखायी देती है। सातवीं शती ई० पू० से ही इट्रस्कन भूति-कला में सरलता एवं स्वायत्तत्व की प्रवृत्ति उत्पन्न हुई। प्राचीन कोषात्मकता के स्थान पर बहुलता का आभास देने का प्रयत्न यहाँ भी यूनान की ही भाँति मिलता है, फिर भी शारीरिक अनुपात, अंगों की गठनशीलता एवं वस्त्रों की सिकुड़ने का आभास उतना उत्कृष्ट नहीं है जितना यूनानी कला में है।

पाँचवीं शती ई० पू० के इट्रस्कन मूर्तिकारों ने इन कर्मियों को दूर करने का प्रयत्न किया। उनकी कृतियों में आकृति-सौष्ठव तथा अभिव्यक्ति की गरिमा परिलक्षित होती है। वस्त्रों की सिकुड़ने की भी बड़ी समृद्ध योजना की गयी है। अरेजो (Arezzo) से प्राप्त किमोरा (Chimæra) की काँस्य-मूर्ति पशु-आकृति का श्रेष्ठ उदाहरण है। धीरे-धीरे इट्रस्कन भूतिकला में यथार्थता और व्यक्तिगत वैशिष्ट्य के अंकन की रुचि उत्पन्न हुई।

जहाँ प्राचीन यूनानी चित्रकला के उदाहरण पूर्णतः लुप्त हो गये हैं वहाँ छठी शती ई० पू० तक प्राचीन इट्रस्कन भित्ति-चित्र सुरक्षित रह सके हैं। ये चित्र तरक्वीनिया (Tarquinius) के समाधिग्रह में हैं। चूने की भित्ति पर फेसो पद्धति में अंकित इन विशाल आकार के चित्रों में भोजन, क्रीडा, आशेष्ट आदि दैनिक जीवन के विषयों का चित्रण है। इस समाधि-ग्रह में प्रथम शती ई० पू० तक चित्र अंकित होते रहे हैं। परवर्ती युग की समाधियों में भयानक दैत्याकृतियों आदि का अंकन होने लगा। इनसे मृत्यु के प्रति इन लोगों के परिचित दृष्टि-कोण का संकेत मिलता है। यहाँ तक कि भोजन-सम्बन्धी दृश्यों में भी एक प्रकार का सन्नाटा है।

इद्रस्कन कलाकार यूनानी शाली की ज्यामितीय शैली के अनुकरण पर भी चित-रचना कर रहे थे । छठी शती ई० पू० के पात्रों पर आयोनियन-ग्रीस का प्रभाव है । यूनान के विपरीत यहां के हथों में पेड-पीधो का अंकन, युद्ध का समकत अंकन तथा पृथक्-पृथक् आकृतियों में पृथक्-पृथक् ताल-मान का आश्रय लिया गया है ।

तरकीबिया के समाधि-चित्रों में आकृतियों की सीमा-रेखाएं बना कर लाल, नीले, हरे तथा पीले रंगों के पतले बाह्य का प्रयोग किया गया है । पुरुषों को भूरे वादामी तथा स्त्रियों को किंचित पीलापन लिये हुये उजले वर्ण के द्वारा प्रस्तुत किया गया है । पेड पीधे केवल आलंकारिक उद्देश्यों से अंकित हुए हैं । आकृतियों की मुद्राएं पर्याप्त सजीव एवं गतिशील हैं । मछली पकड़ने तथा आखेट के दृश्यों वाले समाधि-ग्रुह में कलाकार ने प्रकृति का अंकन उत्साह-पूर्वक अथार्थात्पक विधि से किया है । मानवाकृतियों का वातावरण पर प्रभुत्व नहीं है । रंगीन चित्रों के आधार पर सुन्दर यूनानी चित्ति-चित्रों का भी कुछ अनुमान लगाया जा सकता है ।

प्राचीन इद्रस्कन समाधि-चित्र प्रायः पाँचवीं शती ई० पू० तक फैले हुए हैं । आगर्स (Aegurs), ट्राइक्लि-नियम (Trichinum) तथा ल्योपार्ड्स (Leopards) के समाधिग्रुहों के चित्र विशेष प्रसिद्ध हैं । इस युग तक इस कला में परिप्रेक्ष्य एवं स्थितिलज्ज सज्जता का कोई विचार नहीं हुआ है ।

चतुर्थ शती ई० पू० के समाधिग्रुहों की कला में एक नया मोड़ आया । इस युग की कला में छाया-प्रकाश तथा स्थिति-लज्ज सज्जता के प्रभाव चित्रित किये गये । रमारोहण आदि विषयों में भी यूनानी भावना का परिचय मिलता है । यूनानी कलाकारों ने दैत्यों का अंकन छोड़ दिया था किन्तु इद्रस्कन कलाकार नहीं छोड़ सके । भ्याक्ति-चित्रों में विवरणों की बारीकी और मुख-आकृति-सादृश्य अंकित करने की चेष्टा की गयी है । यूनानी पौराणिक विषयों के अतिरिक्त स्थानीय इतिहास का भी चित्रण किया गया । रोमन युग की स्मरणीय चट्टानों को अंकित करने की परम्परा यहीं से आरम्भ होती है ।

चतुर्थ शती ई० पू० में केन्द्रीय इटली में पात्र-चित्रण की स्वतन्त्र शैली का विकास हुआ । आकृतियों को जाल रंग से चित्रित किया गया । दूर की आकृतियाँ छोटी बनायी गयीं और अधिकाधिक विवरण चित्रित करने का प्रयत्न किया गया । स्थितिलज्ज सज्जता का भी इनमें अच्छा निर्वाह हुआ है । (फलक ४-ग)

### रोमन कला

रोमन कला प्राचीन शास्त्रीय जगत् (The Classical world) के अन्तिम युग की कला है । इद्रस्कन शासन के अन्तिम एक छोटे से नगर राज्य के रूप में रहने के उपरान्त तृतीय शती ई० पू० के अन्त तक रोम ने लगभग सम्पूर्ण इटली पर अधिकार कर लिया और अन्य देशों में भी अपने शासन की नींव डाली । ससार के जिन भागों में यूनानी प्रभाव था वहाँ प्रथम शती ई० पू० के अन्त तक रोमन संस्कृति की चर्चा होने लगी । स्पेन, गाल तथा उत्तरी अफ्रीका में रोम का शासन स्थापित हो गया । ब्रिटेन पर सीजर ने दो बार आक्रमण किया । सन् ३१ ई० पू० में सीजर के उत्तराधिकारी आक्टवियन (Octavian) ने सुदृढ़ रोमन साम्राज्य की स्थापना की ।

नवीन शासन में प्राचीन यूनानी कला-परम्पराओं को बहुत प्रोत्साहित किया । सभ्यत रोमन साम्राज्य में इस समय जो कला-शैली प्रचलित हुई उसे ग्रेको-रोमन (Greco-Roman) कहा जाता है । इस कला में यद्यपि यूनानी तत्व बहुत अधिक हैं तथापि रोमन मौलिकता भी है । तृतीय शती ई० पू० तक साम्राज्य का दक्षिणी इटली के हैलेनिस्टिक क्षेत्रों तथा यूनान की मुख्य शृंग से सम्पर्क हुआ । रोमन सेना की विजय से उसे लूट में अनेक कला-कृतियाँ मिली । इद्रस्कन लोग पहले से ही यूनानी कला के प्रशंसक थे, फलतः रोमन शासकों में यूनानी कला-वीर संस्कृति के प्रति प्रगल्भ रुचि उत्पन्न हो गयी । इसका परिणाम यह हुआ कि उन्हें यूनानी कला-कृतियों के संग्रह का शौक बढ़ा । प्रथम शती ई० पू० में रोमन लोग यूनानी कला के प्रति इतने आकर्षित हुए कि समस्त हैलेनिक जगत् के कलाकार रोमन छात्रों तथा स्त्री वर्ग के सरक्षण में पहुँचने लगे । इनमें से अधिकांश कलाकारों ने प्राचीन यूनानी



कला की अनुकृति को अपना लक्ष्य बनाया। कुछ यूनानी खेप्ट कलाचार्य ऐसे भी थे जिन्होंने रोमन परम्पराओं का आदर करते हुए अपनी कृतियों में उनका समन्वय किया। ऐसी कृतियाँ ही भावी रोमन कला का स्वरूप स्थिर करने में महत्वपूर्ण सिद्ध हुईं। रोम के शासक अपने तथा पूर्वजों के व्यक्ति-चित्र एवं प्रतिमाएँ निमित्त कराते थे, ऐतिहासिक घटनाओं की स्मृति में भवन बनवाते थे और अपने पूजागृहों को चित्तों से अलंकृत कराते थे-। इन सब कार्यों के लिये उन्हें उत्तम यूनानी कलाकार उपलब्ध थे।

रोमन परम्पराओं का प्रभाव प्रधानतः व्यक्ति-चित्रों और प्रतिमाओं में मिसता है। रोम में भोम तथा मिट्टी के मुछोट बनावर पूर्वजों की स्मृति बनाये रखने और दाह-सस्कार आदि के समय उनका उपयोग करने की प्रथा थी। इट्रस्कन परम्परा में भूगण्डों तथा प्रसिद्ध व्यक्तियों के साहस्य-चित्र एवं मूर्तियाँ बनाने की प्रथा थी। यूनानी कलाकारों ने प्रथम शती ई. पू. में इन परम्पराओं को नव-जीवन प्रदान किया। सीजर भादि की प्रतिमाओं में इस सुन्दर समन्वय के दर्शन होते हैं। शारीरिक सौन्दर्य का आदर्श नभ मूर्तियों तथा सैनिक वीरता का आदर्श गणवेश युक्त योद्धा की आकृतियों के द्वारा प्रस्तुत किया गया है। इनके साथ-साथ रोम-वासियों के दैनिक जीवन के विषयों का भी चित्रण निरन्तर होता रहा है।

रोमन समाधियों में किसी विशेष घटना की स्मृति-स्वरूप अंकित ऐसे अनेक चित्र उत्कीर्ण हैं जिनमें रोमन, इटैलिक तथा ग्रीक तत्त्वों का सम्मिश्रण है। ऐस्क्विलाइन पहाड़ी के समाधि-चित्रों में सैनिक प्रयाण भी अंकित है। यह चित्र प्रथम शती ई. पू. का है। इस प्रकार के चित्रों का आरम्भ १६८ ई. पू. माना जाता है जबकि पौलस (Paulus) नामक रोमन जनरल ने पिदना (Pydna) की विजय के उपलक्ष्य में इस प्रकार की भविका का निर्माण कराया था। रोमन कला में युद्ध के यथावस्थिक चित्रों के अंकन की परम्परा रही है।

आगस्टस ने जिस रोमन साम्राज्य की स्थापना की थी उसके कारण रोमन कला में कोई आधारभूत परिवर्तन नहीं आया। इस समय से रोमन शासन कलाओं का मुख्य सरक्षक हो गया और सुप्रसिद्ध कलाकारों को प्रचार के कार्य में लगा दिया गया। सम्पूर्ण साम्राज्य में अनेक नवीन नगरों का निर्माण हुआ जिसने कलाओं को बहुत प्रेरणा दी। इनकी रचना में यूनानी कलाकारों ने रोमन परम्पराओं तथा आदर्शों को भी महत्व दिया। इस युग के अशातनामा कलाकार केवल एक शिल्पी की भाँति थे और उनका कार्य रोमवासियों की रचि के अनुकूल कलाकृतियाँ निमित्त करना था। ये कृतियाँ शास्त्रीय अनुकरण पर निमित्त की जाती रहीं। केवल तृतीय शती ई. पू. से ही प्राचीन परम्पराओं का किञ्चित् विरोध आरम्भ हुआ। यह विरोध उस युग की विभिन्न परिस्थितियों का परिणाम है। साम्राज्य की अवनति, धार्मिक विम्वारों में परिवर्तन आदि इनमें से प्रमुख हैं जिन्होंने आगे चलकर विजेन्डाइन कला को एक दूसरे ही आदर्श पर आधारित होने में सहायता पहुँचाई।

प्रथम शती ई. पू. की मूर्ति कला में प्रतीकाकृतियों, रोमन पौराणिक गाथाओं, पुष्पहारों, फल-फूलों एवं धार्मिक क्रिया-कलापों का अंकन हुआ है। इस युग की मानवकृतियों में व्यक्तिचित्रण का तत्त्व बहुत अधिक है जिससे इनका ऐतिहासिक महत्व है। स्मारकों पर उत्कालीन घटनाओं को उत्कीर्ण किया गया। अधिकारियों में अपनी प्रतिमाएँ निमित्त कराईं और सिक्कों पर अपनी आकृतियाँ बनाने की आज्ञा दी। इस प्रकार जनता में अपने शासकों के प्रति सम्मान की भावना जागृत हुई। स्थान-स्थान पर सम्राटों की कहीं धार्मिक, कहीं सैनिक, कहीं दैवी तेज युक्त प्रतिमाएँ स्थापित की गयीं। यद्यपि सभी शासकों ने इस प्रकार के प्रचार में रचि नहीं ली तथापि इससे मूर्तिकला में व्यक्तिचित्रण की एक उत्कृष्ट परम्परा की स्थापना हुई। शरीर की रचना में शास्त्रीय नियमों का भी ध्यान रखा गया। मुद्राकृति के अंकन में जहाँ भारीकी और सफाई है वहाँ इधर-उधर बिखरे केशों में सदाता का आभास देकर विरोधी प्रभाव उत्पन्न किया गया है।

इस युग में कला के धनी सरक्षकों ने प्राचीन यूनान की अनुकृति को प्रोत्साहित किया। भवनों की आन्तरिक सज्जा में भी यूनानी चित्रकला से प्रेरणा ली गयी। रोमन अतिचित्रों का उत्तम यूनानी चित्रशैली के अनिम

युग के सन्दर्भ में किया जा चुका है। इस युग में आकर शवनों में विशाल पैलर चित्र बनाये जाने लगे। आकृतियों में गहन-शीलता तथा गहराई के भ्रम को उत्पन्न करने की प्रवृत्ति भी छीड़ दी गयी और आकृतियों को सपाट बनाया जाने लगा। शवनों के अनुरूप ही अवकरण चुने गये। प्रायः फूलों के आलंकारिक अभिप्राय बहुत चित्रित किये गये। चित्रों के चारों ओर हार्मियों के स्थान पर स्तम्भ आदि के वास्तु-अवकरण अंकित हुए। आगे चलकर पोम्पिबोई की चित्र-शैली में मानवाकृतियों एवं वास्तु की पृष्ठभूमि का सुन्दर समन्वय हुआ। ७६ ई. में रोमन भित्ति-चित्रण की विषय वस्तु अथवा पृष्ठभूमि में वास्तु का उपयोग अनिवार्य रूप में किया गया। इनमें यूनानी विषयों की भी प्रेरणा है। प्राचीन महाकाव्यों, प्राकृतिक दृश्यों, स्थिर जीवन, दैनिक जीवन आदि का चित्रण यूनानी शिल्प विज्ञान के अनुसार होने लगा था (फलक ४-ब)। यह कहना कठिन है कि विषय वस्तु की दृष्टि से रोमन कलाकारों ने क्या नवीनताएँ प्रस्तुत की। आगस्टस के समय वरामदे की दीवार के पीछे छाँके ज्ञान का चित्रण बहुत लोक-प्रिय रहा था। इसमें प्रकाश तथा वातावरण के प्राकृतिक प्रभावों का अंकन किया जाता था। दबे-चढ़े पैलर-चित्र यूनानी परम्पराओं से प्रभावित थे।

रोमन युग में टेक्नीक का भी कोई उल्लेखनीय विकास नहीं हुआ। गहन-शीलता के स्थानों पर रंगों के प्रभाव उत्पन्न करने की दृष्टि से इस युग के अनेक चित्रों का टेक्नीक प्रभाववादी शैली के निकट है। द्राय नगर का रात्रि का दृश्य इसी प्रकार का है जिसमें सम्पूर्ण नगर पर एक रहस्यमय प्रकाश पड़ रहा है। अग्रभूमि की आकृतियों का तेज प्रकाश-युक्त वातावरण चित्र में नाटकीय प्रभाव उत्पन्न कर रहा है। यह प्रभाववादी टेक्नीक आरम्भ में एक प्रयोग मात्र था, शास्त्रीय कला का विरोध नहीं। परवर्ती रोमन युग में जब यूनानी परम्पराओं की अस्वीकार किया जाने लगा तो यह टेक्नीक व्यापक रूप से लोकप्रिय हुआ।

अन्य क्षेत्रों में बड़ा रोमन प्रभाव पहुँचा वहाँ भारतीय या हिंदी प्रभाव भी पहुँचे। पाकिस्तान आदि की कलाकृतियों में रोमन एवं भारतीय दोनों प्रभाव स्पष्ट हैं। रोमन कला पर सामान्य रूप से कौन-कौन से विदेशी प्रभाव पड़े, यह बताना कठिन है। पूर्वी साम्राज्य की राजधानियों में पूर्वी देशों का प्रभाव अधिक पड़ा और ये क्षेत्र ही रोमन कला में पूर्वी देशों की कला के तत्वों का समन्वय करने में समर्थ हुए। फिर भी सम्पूर्ण रोमन कला में बहुत अधिक भिन्नता नहीं है।

तीसरी तथा चौथी सदी ई. में रोमन कला की शास्त्रीय परम्पराएँ पूर्णतः नष्ट हो गयीं। इसका प्रधान कारण रोमन साम्राज्य का पतन था। प्राचीन यूनानी संस्कृति की अस्वीकृति भी इसका एक कारण थी। प्राचीन आदर्शों से अब रोमवासी सन्तुष्ट नहीं हो पाते थे। मन्त ने ईसाई कला में एक पूर्णतः भिन्न भावना लेकर कला को नयी दिशा में मोड़ दिया।

रोमन भित्ति चित्रों को प्रायः चार वर्गों में रखा जाता है :

- १—वे चित्र जो किसी कमरे की सम्पूर्ण दीवारों को घेर लेते थे। इनमें आकृतियों के पीछे पृष्ठभूमि में घुसो तथा घरो का दृश्य बनाया जाता था।
- २—छोटे चित्र जिन्हें किसी चौखटेनुमा स्थान के बीच में बनाया जाता था।
- ३—पैनलों में बनाये गये चित्र।
- ४—अकेली आकृतियों के चित्र, जिनके पीछे स्थापत्य की कारीगरी ही पृष्ठभूमि का कार्य करती थी।

इनमें चौथे प्रकार के चित्र ही सम्भवतः सर्वश्रेष्ठ बन पड़े हैं। इनके चारों ओर के रिक्त स्थान में प्रायः हल्का लाल या काला रंग भरा गया है। प्रसिद्ध रोमन चित्रकारों में गोरगोसो, डैनीफिलोस, फेबियस पिक्टर, मेक्यूवियस, मेट्रोडोरस, सेरापियन, सोपोलिस, डायोनोसिमस तथा एण्ट्योक्स वेवीनियस के नाम प्रमुख हैं।

## आरम्भिक ईसाई तथा बिज़ेन्टाइन कला

प्राचीन यूनानी-रोमन धार्मिक भावना प्राचीन सभ्यता के साथ ही धीरे-धीरे लुप्त होने लगी और पूर्वी देशों के धार्मिक विश्वास उसका स्थान लेने का प्रयत्न करने लगे। प्राचीन विचारधारा में जहाँ मानव एवं ईश्वर का सम्बन्ध तर्क पर आधारित करने का प्रयत्न किया गया था वहाँ पूर्वी धर्मों में यथार्थ और विश्वास के आधार पर सांसारिक दग्धता से मुक्ति का मार्ग खोजा गया था। सम्प्रदाय-गत आचार्यों द्वारा दीक्षा प्राप्त करने से साधक स्वयं को ईश्वर के अधिक निकट समझने लगे और इस प्रकार धर्म में रहस्यात्मकता का समावेश हुआ। इस समय सर्वाधिक प्रचलित ईसाई धर्म सिद्ध हुआ जिसने यूरोप की जनता में शीघ्र ही बहुत अधिक आदर-भाव प्राप्त कर लिया। ईसाई धर्म का आध्यात्मिक तत्त्व पारलौकिक जीवन को अधिक महत्व देता है और वर्तमान जीवन के समस्त कार्य उसी के आधार पर निश्चित एवं नियमित किये जाते हैं। इस पर आरम्भ में मिस्र के प्राचीन धर्म का भी पर्याप्त प्रभाव रहा है। विद्वानों का विचार है कि भारतीय सस्कृति, विशेषतः बौद्ध धर्म की कला भावना ने ईसा मसीह और ईसाई धर्म के आरम्भिक स्वरूप को बहुत प्रेरणा दी है।

रोम की लुप्त होती हुई सभ्यता में से ईसाईयत का प्रादुर्भाव हुआ था। ईसाई धर्म के मानने वाले रोमवासी धर्म के अतिरिक्त अन्य सब बातों में रोमन थे और उनके पूर्वजों की एक महान परम्परा थी। किन्तु इस समय सब कुछ अस्थिर-स्थिर हो गया था। नर्च का प्रभाव बढ़ रहा था। राजा प्रायः युद्धों में लगे रहते थे। पाँचवीं शती में गोथ एवं हूणों के आक्रमण और सूटमार आरम्भ हो गयी। लगभग पाँच सताब्दियों तक सम्पूर्ण इटली में सस्कृति और कलाओं के क्षेत्र में अन्धकार छाया रहा। इस सारे समय में ईसाई कला अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग खोजती रही। आरम्भ में इसका स्वरूप रोमन था पर इसका अन्त ईसाईयत में हुआ। इसके विकास में भी बहुत समय लगा। यूनानी कला में प्रकृति की उपासना, मानव की महत्ता तथा शारीरिक एवं नैतिक पूर्णता का प्रयास था, किन्तु ईसाई विश्वास कुछ दूसरे प्रकार के ही थे। इनमें इस जीवन की समस्त भौतिकता की उपेक्षा की गयी थी। शारीरिक सौन्दर्य का इसमें कोई महत्व नहीं था अतः आरम्भिक ईसाई धर्म-प्रचारकों ने मूर्तियों का विरोध किया। यद्यपि मूर्तियों के स्थान पर प्रतीक प्रयुक्त किये गये पर केवल वे ही पर्याप्त न थे। चर्चों के ही कुछ तत्वों ने इस बात पर जोर दिया कि धर्म का प्रचार कला के माध्यम से अच्छी तरह हो सकता है। इस प्रकार यद्यपि कलाओं को धर्म का आश्रय प्राप्त हो गया था किन्तु प्राचीन नियमों से विभूज होने के कारण इस समय की कला में शरीर-रचना, टेक्नीक एवं परिप्रेक्ष्य से सम्बन्धित अनेक कमजोरियाँ आ गयीं। धार्मिक प्रभाव के कारण भौतिकता की जो उपेक्षा की गयी उसने कलाओं का स्वरूप भी विकृत कर दिया। वृक्ष, पर्वत एवं प्रवाद बहुत छोटे-छोटे बनने लगे। सुनहरी पृष्ठभूमि पर भारहीन आकृतियों का चित्रण होने लगा। सितित रेखा का अद्भुत बन्द हो गया; फलस्वरूप आकाश एवं पृथ्वी के बजाय सभी घटनाएँ एक प्रकार के स्वप्न-लोक में कल्पित हो जाने लगीं। आकृतियों के अनुपात यथार्थता के आधार पर न होकर धार्मिक महत्त्व के अनुरूप होने लगे। प्रधान आकृति बड़ी बनने लगी और अन्य आकृतियाँ वौनी जैसी चित्रित की गयीं। आरम्भिक ईसाई कलाकारों ने रोमन आकृतियों तथा श्रेय-मूर्त्या का ही आधार लिया किन्तु इस समय की आकृति छोटी, नाटी, भव्दी और भावहीन होती थी। यह कैसी विह्वलना की बात है कि उस आरम्भिक समय में, जबकि ईसाई धर्म के प्रचारकों ने अपार उत्साह था, तत्कालीन चित्रों की आकृतियाँ एकदम निर्जीव और भावहीन-सी चित्रित हुई हैं। पोम्पिआई अथवा अन्य स्थानों की रोमन कला के सुन्दर रेखाकन की भाँति इनकी रेखाओं में आकर्षण नहीं था। प्राचीन चित्रों की अनुकृत करते समय ये कलाकार रेखाओं द्वारा बनने वाले स्थो के सौन्दर्य को नहीं पहचान सके। रङ्गों में भी बहुत विकृति आ गयी थी।

चाली लिये हुए बादामी रंग और नीलापन लिए हुए हरे रंग को सपाट रूप में भरकर भूरे रंग से सीमा रेखा बना दी गयी। परिप्रेक्ष्य एवं पृष्ठ-भूमि का कोई विचार नहीं किया गया और छाया-प्रकाश भी उचित ढंग से नहीं दिखाया गया। इस प्रकार यूनानी कला में मासलता, भारीपन, गड़नशीलता आदि के जो तत्व थे उनका पूर्णतः बहिष्कार हो गया। त्रि-विस्तारालोक भ्रूत्य में कोई वस्तु दोस्र अथवा धन की भाँति अनुभव करने की जो शास्त्रीय प्रवृत्ति थी उस पर कोई ध्यान नहीं दिया गया। ईसाई सौन्दर्य-भावना में अनुकृतियाँ समतल हो गयीं। केवल सम्मुख तथा पार्श्वगत आकृतियाँ ही चित्रित की जाने लगी। पौने दो चरम चेहरे का अकन क्रमशः समाप्त हो गया। आकृतियाँ जानबूझ कर क्रियाहीन बनाई जाने लगी। आदिम कला के समान ही केन्द्रीय संयोजन का व्यापक प्रयोग हुआ जिसने एकेश्वरवादी धारणा को बल दिया। चितकला एवं स्थापत्य दोनों में ही इसका प्रभाव दिखाई देता है। भवनो के केन्द्रीय युग्मवो में भी यही भाव है। मूछ-बाड़ी तथा वस्त्र आलंकारिक विधि से बनाये जाने लगे।

पाँचवीं शती के सपथन वनी मानवाकृतियाँ भारी और कठोर हो गयीं। प्राचीन रोमन वस्त्र के स्थान पर अब एक ऐसा लम्बा वस्त्र पहनाया जाने लगा जिसकी मोटी-सिकुड़नो में सम्पूर्ण शरीर छिप जाता था। चेहरे के चारो ओर सुनहरी आभा-मण्डल दिखाया जाता था। अब तक ईसा को युवक बनाया जाता था किन्तु इस समय से गम्भीर, बड़ी-बड़ी धाँधों एवं दाढी से युक्त मुखाकृति का अकन होने लगा। इस समय तक अधिकांश कार्य 'मिस्त्रि-चित्रण की रोमन पद्धति के अनुकरण पर हुआ। कुछ मणि-कुट्टिम तथा काँच पर भी चित्रण हुआ। पुस्तकों को भी अलंकृत किया गया।

भारमिक ईसाई चित्र—भारमिक ईसाई कला की ऊपर बतायी गयी समस्त विशेषताएँ उसके प्रसार से सम्बन्धित सभी क्षेत्रों की हैं। उनमें पूर्वी प्रभाव प्रमूख है। ईसाई धर्म के सर्वप्रथम चित्र रोम की समाधि गुफावो (Catacombs) की मूर्तियों पर मिले हैं। इनमें अगूरो के गुच्छो, पत्तियों, फलों, फूलों, पत्तियों एवं स्फूपिण्ड की मोहक आकृतियों के पेनल-बिन्दाइनों द्वारा एक चित्र को दूसरे चित्र से पृथक् किया गया है। इन भारमिक कृतियों में ईसाई विषयों के चित्र नहीं हैं किन्तु यदा-कदा पारलौकिक जीवन की कल्पना करली गयी है। धार्मिक ग्रन्थों के विषय बहुत कम चित्रित किये गये। प्रायः प्राचीन कथा-कहानियों को ही नवीन-विश्वारो और अर्थों के परिप्रेक्ष्य में अंकित किया गया। उद्यानो के प्राचीन यूनानी देवता ऐरिस्टीअस (Aristaeus) को कन्धे पर भेड़-रत्ने हुए एक अच्छे शरियरे को ईसा-मसीह के प्रतीक के रूप में, कल्पित कर लिया गया। प्रायः सभी प्राचीन आकृतियों को नवीन प्रतीकार्थ दिया जाने लगा। नू कि भारमिक ईसाई धर्म में धार्मिक पुरुषों की आकृतियाँ अंकित करना निषिद्ध था अतः इस प्रकार की प्रतीकता से ही काम चलाया गया। चित्रकार प्राचीन रोमन कला की अनुकृति कर रहे थे। उनमें नवीन विज्ञान प्रस्तुत करने की मौलिकता नहीं आयी थी। धीरे-धीरे प्राचीन रोमन आकृतियाँ बाइबिल की कथा प्रस्तुत करने के काम में लायी जाने लगीं। औरफ्यूव (Orpheus) नामक यूनानी आकृति को ही ईसा के लिये चुन लिया गया। इस प्रकार बाइबिल का चित्रण बारम्भ हुआ। पोम्पिजाई में जिन गडरियों, बेसि-हरो आदि का मृगार-भरक चित्रण हुआ था वे अब स्वर्ग और धर्म के प्रतीक के रूप में व्यवहृत होने लगे। काम भावना तथा मन (Eros and Psyche) से सम्बन्धित प्राचीन कथानक मानवीय आत्मा की परीक्षा का प्रतीक माना जाने लगा। इस प्रकार ईसाई कलाकारों ने अनेक नवीन अर्थों का आरोप करके परम्परागत आकृतियों को रहस्यपूर्ण ही नहीं अपितु कही-कही दुर्बोध भी बना दिया। समाधि-गुफावो में बने धिस्ति-चित्रों के अतिरिक्त अन्य उपकरणों पर भी सन्तो आदि के व्यक्ति चित्र तथा अनेक अलंकरण प्राप्त हुए हैं। दामितिल्ला (Domatilla) की समाधि-गुफा में मिले एक चतुर्ल ताम्र-पत्र पर द्वितीय शती ईसवी में अंकित सन्त पीटर तथा सन्त पास के व्यक्ति-चित्र उपलब्ध हुए हैं। मध्यकालीन सन्त प्रतिमावो की आदर्श रूप-कल्पना में इन्हीं की प्रेरणा रही है।

भारमिक ईसाई कलाकारों ने आकृति-सौंदर्य में किसी प्रकार की रुचि नहीं ली और हेलिनिस्टिक आदर्शों के अनुकरण से ही वे सन्तुष्ट रहे। वे केवल ईसाई भावना को चित्रा करते थे। ३१३ ई० में ईसाई धर्म रोमन

साम्राज्य का राजकीय धर्म बन गया । इसका सर्व-प्रथम परिणाम धार्मिक भवनो की निर्माण-शैली में दिखलाई देता है । प्राचीन उपासना-गृह बाहर से देखने में सुन्दर बनाये जाते थे । उनमें केवल पुरोहितो को ही प्रवेश का अधिकार था । नवीन धर्म में साधारण भक्तो को भी पूजागृह में प्रवेश का अधिकार दे दिया गया अतः उनको भीतर से सुन्दर बनाया गया । इनके आन्तरिक कक्ष का पर्याप्त विस्तृत होना भी आवश्यक था जिससे कि अधिक से अधिक श्रद्धालु इसमें प्रविष्ट हो सके । प्राचीन सभागृह (Basilica) की आकृति से इसके हेतु प्रेरणा ली गयी । इसमें किंचित परिवर्तन करके इसके गर्भ-गृह को 'क्रास' का आकार दे दिया गया । इसके निकट अर्धगुम्बद से ढकी एक बारहदारी (Apse) बनायी गयी जहाँ पादरी बैठते थे । साथ ही एक फल्वारा भी लगाया गया जिसमें से 'पवित्र-जल' फुहारें लेता था । भवन में चारो ओर अनेक स्तम्भ होते थे जिनके शीर्ष महाराज का भार वहन करते थे ।

ईसाई भावना के अनुरूप ही, ईंटो से बना यह 'चर्च' बाहर से अनलकृत लगता था किन्तु अन्दर बहुत अधिक रंगीन और अलंकृत रहता था । इसके द्वारा अलौकिकता का प्रभाव उत्पन्न करने की चेष्टा की जाती थी । स्तम्भ सगमरमर के बनाये जाते थे । निचली दीवारो पर बहुमूल्य पत्थरो से मणि-कुट्टिम की रचना की जाती थी । स्तम्भो के ऊपर की दीवारो आदि पर धार्मिक दृश्यों को मणिकुट्टिम में प्रस्तुत किया था । क्रास से चिह्नित वेदी के ऊपर स्वर्ण अथवा स्फटिक का आल्लादन रहता था और धर्म-ग्रन्थो के पाठ के हेतु स्फटिक आदि के कंथे-कंथे आधार निमित्त किये जाते थे । रोम में इस प्रकार के वेसिलिका चर्चों में चतुर्थ शती में निर्मित सन्त पाबोलो का चर्च, चतुर्थ से छठी शती तक निर्मित सन्त लोरेन्जो का चर्च, चतुर्थ शती का सन्त जियोवानी का चर्च, चतुर्थ एवं पंचम शती में निर्मित सन्त मेरिजा मेमोरी का चर्च, चतुर्थ से सप्तम शती तक निर्मित सन्त एगनीज का चर्च, सन्त सबीना का चर्च तथा मेरिया का चर्च प्रमुख हैं । सम्राट कोन्स्टेण्टाइन द्वारा निर्मित सन्त पीटर के चर्च का अब कुछ भी शेष नहीं है । केवल प्राचीन चित्रो से ही उसके स्वरूप का अनुमान लगाया जा सकता है ।

इन पूजागृहो में जो प्रतिमाएँ हैं वे अन्तिम हेलेनिस्टिक शैली की परम्परा में हैं किन्तु पूर्वी प्रभाव से उनकी गहनशीलता एवं स्वाभाविकता निरन्तर कम होती गयी है । ईसासमूह को प्रायः यूनानी युवक के रूप में दिखाया गया है । रोम के राजकीय धर्म के रूप में प्रतिष्ठित होने के उपरान्त ईसाई धर्म ने प्राचीन मणिकुट्टिम विधि का बहुत प्रयोग किया । विद्याल भित्तियो पर अपार जन-समूहो का संयोजन किया गया । इन बारम्भिक मणि-कुट्टिम चित्रो में प्राचीन शास्त्रीय शैली के छाया-प्रकाश द्वारा गहनशीलता आदि दिखाने का प्रयत्न हुआ है । पृष्ठ-भूमि में प्राकृतिक दृश्य भी हैं तथा पात्रो को यूनानी अथवा रोमन परिधान पहिनाये गये हैं, फिर भी दृष्टिकोण बदला हुआ है । परिप्रेक्ष्य का विचार छूट गया है और पृष्ठ-भूमि का आकाश सुनहरी बनने लगा है । इस कला पर प्रायः छठी शती ईसवी से पूर्वी सौंदर्य-भावना का व्यापक प्रभाव पड़ने लगा ।

समाधि-गुफाओ के चित्रकार बारम्भ में दो भिन्न शैलियो में कार्य करते थे—एक रेखा-प्रधान तथा दूसरी प्रमात्मक । इस दूसरी शैली में आकृतियाँ भीमता से बनाई जाती थी तथा रंगो एवं छाया प्रकाश के द्वारा दृश्यात्मक प्रभाव उत्पन्न किया जाता था । कहीं-कहीं दोनों शैलियो के समन्वय का भी प्रयत्न किया गया । भित्ति-चित्र प्रायः दूसरी शैली में ही बने हैं । इनका समय प्रायः ईसा की प्रथम शती से आरम्भ होता है । दामितिल्ला की पूर्वोक्त समाधि गुहा के चित्र सम्भवतः सर्वाधिक प्राचीन हैं । दीवारो पर अत्यन्त चिकना पसस्तर करके स्तम्भो से भूमि का विभाजन किया गया है । ये स्तम्भ बहुत पतले बनाये गये हैं तथा पोम्पिआई की 'चतुर्थ-शैली' से सम्बन्धित हैं जिसका अनुकरण दूसरी शती ईसवी तक होता रहा था । दामितिल्ला की मेहराबो के चित्र कोई एक दशाब्दी बाद के हैं । यहाँ सपाट पृष्ठभूमि पर ज्यामितीय सेल बनाकर उनमें पुष्प, पक्षी एवं छोटे-छोटे पक्षदार पशु-चित्रित हैं । एक स्थान पर वृक्ष-कूज चित्रित है जिसमें अनेक अक्षर जताए वृक्षो से लिपटी दिखाई गये हैं । २०० ई० के लगभग बने एक पूजागृह (Basilica) के गुम्बद में भी इसी वाधिप्राय का अंकन हुआ है । इन्हें हम ईसाई अधिप्राय नहीं कह सकते ।

परवर्ती चित्रों में ईसाई विषयो के साथ-साथ ग्रीकीगत विकास भी मिलता है। प्रीटेवतटेडस की समाधि-गुफों के चित्रों में, विशेषतः कटोरे का ताज पहने ईसा के चित्र में, आकृति को रंगों के विभिन्न वर्णों के द्वारा चित्रित किया गया है और पीले तथा खेत रंग के स्पर्शों से अति-प्रकाश का भी आभास दिया गया है। तृतीय शती ईसवी से अनेक धार्मिक कथानकों का चित्रण मिलने लगता है।

प्रासिल्ला (Priscilla) के एक मेहराब में तृतीय शती का "कुमारी तथा शिशु" (Virgin and the Child) का अत्यन्त क्षत-विक्षत चित्र उपलब्ध हुआ है। कुमारी के अब तक उपलब्ध चित्रों में यह सबसे प्राचीन है। यह "ऐरनेरिया" (Arenaria) के नाम से विख्यात है। इस समय के अन्य चित्र रेखात्मक शैली में हैं और उत्तम कलाकृतियों में मिले जाते हैं। सन्तो की आकृतियों में कोमल गहनशीलता का प्रभाव उत्पन्न किया गया है। तीसरी शती में भित्ति-चित्रों की दूसरी शैली अधिक लोकप्रिय हुई। धार्मिक कथानकों, स्तुतियों के प्रतीक चित्रों, मूसा एवं अन्य सन्तो की आकृतियों से सम्बन्धित भित्ति-चित्रों में इसके प्रमाण देखे जा सकते हैं।

तृतीय शती के अन्त में नये चित्रों में शास्त्रीय कला की प्रेरणा से आकृतियों को अधिक ठोस, गहनयुक्त एवं निश्चित रूप देने का प्रयत्न किया गया। कैलीक्सटस (Callixtus) की समाधि-गुफा में बने पांच सन्तो के चित्र इसके उदाहरण हैं। इनमें ठोस संयोजन की भी प्रवृत्ति मिलती है। इनकी दृष्टि पैनी तथा नेत्र उज्ज्वल बनाये गये हैं। रेखाओं के माध्यम से गहनशीलता को प्रस्तुत करने की यह प्रवृत्ति ३४० ई तक चली। इस समय इसका चरमोत्कृष्ट रूप थारसो की समाधि-गुफा (Catacomb of Tharso) के चित्रों में मिलता है। यहाँ की मुखाकृतियाँ भी "अभिव्यजनापूर्ण" हैं।

पाँचवी शती में नये भित्ति-चित्रों की आकृतियों में गहनशीलता के स्थान पर रेखात्मक प्रभाव प्रबल होने लगा। मुद्राओं में कुछ कठोरता आने लगी। हाथ की सीमा-रेखाएँ विशेष कठोर हैं। पाँचवी शती के मध्य तक आकृतियों में पर्याप्त परिवर्तन हो गया। यहाँ से ईसाई कला एक निश्चित शैली में ढबने लगी और सम्पूर्ण विजुष्टाइन युग को प्रभावित करने में समर्थ हुई।

जिस क्षेत्र में ईसाई धर्म का उदय हुआ वहाँ यूनानी तथा रोमन देवी-देवताओं, वीनस, अपोलो, जुपिटर, हर्कुल, मीनो तथा सूर्य आदि के मन्दिर बनाये जाते थे, नगरों के रक्षक देवता भी होते थे और खिगस राजाओं की भी परिवारों का रक्षक समझ कर पूजा जाता था। राजाओं और देवताओं की प्रतिमाएँ नगरों में स्थान-स्थान पर स्थापित रहती थी। प्रत्येक अधिकारी और सैनिक इन देवताओं और राजाओं का प्रतिनिधि होता था और उसे पुजारी जैसा सम्मान प्राप्त था। ऐसे ही धार्मिक वातावरण में ईसाई धर्म और कला का आरम्भ हुआ था। इसके अनुयायी प्रायः यहूदी, सीरियाई आदि थे और गुलाब, स्त्रियाँ तथा निर्धन लोग सर्वप्रथम इस धर्म की ओर आकर्षित हुए थे। अतः आरम्भ में कला-कृतियों की रचना के हेतु बहुत अधिक धनाभाव था। तीसरी शती के अन्त तक अनेक धार्मिक लोगों ने ईसाई धर्म की स्वीकार कर लिया अतः इस समय कुछ समृद्ध प्रार्थनागृह निर्मित होने लगे थे।

तीसरी शती की कला को अब तक पाश्चिम शैली के अन्तर्गत समझा जाता था क्योंकि इस समय की ईसाई कला के जो उदाहरण मिले थे वे यूनानी कला से ही साम्य रखते थे किन्तु सीरिया आदि में सुरक्षित भवनों से यह स्पष्ट हो गया है कि इस समय की ईसाई कला पर पूर्वी शैलियों का पर्याप्त प्रभाव पड़ चुका था। मुखाकृतियाँ प्रायः सम्मुख मुद्रा में व्यक्ति की जाने लगी थीं। स्थानीय कलाकारों को ही धार्मिक भवन चित्रित करने का कार्य सौंपा जाता था।

आरम्भ से ही ईसाईयो में यह विश्वास उत्पन्न हुआ कि ईसा पुनः आदलो में से अवतरित होंगे। उस समय सभी मुँद जीवित हो जायेंगे और ईसा मसीह जीवित और मृत सभी लोगों से उनके कार्यों का हिसाब-किताब पूछेंगे। ससार के अनेक देशों में इस समय मुँदों को गठने की प्रथा प्रचलित थी। रोमवासी अपने मुँदों को जलाते थे और

उनकी राख को कलशों में भर कर गाढ़ बेते थे। ईसाई धर्म को स्वीकार करने के उपरान्त उन्होंने भी मुर्दे गाढना आरम्भ कर दिया। इनके हेतु भूमि में गहरी खाई खोदकर उसकी दोनों ओर की दीवारों में ऊपर-नीचे अनेक छोटे-छोटे कोष्ठ बना दिये जाते थे जिनमें शवों को रखा जाता था। इस प्रकार थोड़े से ही स्थान में अनेक शव रखे जा सकते थे। ये समाधि-गुफाएँ (Catacombs) कहे जाते थे। इन समाधि गुफाओं अथवा शवगृहों की दीवारों आदि पर बने चित्र उत्तम कोटि के नहीं हैं। इनमें प्रायः चरों की दीवारों के रोमन अलंकरणों की परम्परा का ही निर्वाह हुआ है। कहीं-कहीं इनके बीच-बीच में ईसाई विषयों का चित्रण अवश्य कर दिया गया है। इनके साथ ही क्यूम्बिट, क्रुसों तथा पशुओं के परम्परागत विषय भी चित्रित किये गये हैं।

आरम्भिक चित्रों में विषय-वस्तु बहुत सरलता से प्रस्तुत की गयी है, प्रायः प्रतीकात्मक विधि से जगर, मछली, रोदियो से बरी टोकरी तथा पक्षियों से सज्जित अगूर-खता आदि का ही अंकन हुआ है। ईसा को प्रायः गढ़रिये के रूप में कभी भेड़ों से घिरे बच्चा बजाते और कभी भेड़ को बोध में अथवा कबूतरे पर लिये यूनानी मानव चित्रण शैली की परम्परा में अंकित किया गया है। इस समय की कला में एक स्त्री की आकृति ऊपर हाथ उठाये प्रार्थना करती चित्रित है। यह मृत व्यक्ति की आत्मा है। कहीं-कहीं से इसे फूलों से घिरे हुए ईडन उद्यान में भी दिखाया गया है।

शव-गृहों की दीवारों पर पुराने तथा नये टेस्टामेण्ट के आचार पर अनेक दृश्य चित्रित हैं पर यें इनने प्रतीकात्मक और नियमबद्ध हैं कि इनके विषय पहचानना भी कठिन है। धर्म को युक्त रखने की दृष्टि से भी ऐसा किया गया है। विचरणात्मक चित्रों में भी अनेक स्थानों पर गूढ़ तत्त्व मिल जाते हैं जो किसी असम्बन्धित धर्मक की समझ में नहीं आ पाते। फिर भी इन चित्रों के विषय सीमित हैं। जन-जीवन का भी अंकन हुआ है।

शैली—इन चित्रों की शैली प्रभावपूर्ण किन्तु तनाव रहित है, रंग चमकीले तथा उत्फुल्लतादायक हैं, कहीं कहीं हल्के रंग के स्पर्श भी समझे गये हैं। मूद्राएँ तथा स्थितियाँ ओजपूर्ण हैं। मुद्राकृतियाँ सामान्य पद्धति की हैं, कहीं-कहीं उनमें व्यक्त-चित्रण का भी प्रयत्न हुआ है। ये चित्र धार्मिक और ऐतिहासिक अधिक हैं, कलात्मक कम।

ईसाई धर्म के अनुसार गाढ़े जाने वाले अमीर लोगों के शवों को कलात्मक तथा अलंकृत ताबूतों में रखा जाता था। ये ताबूत पत्थर (शायद सफ़ेद पत्थर की खिला) को खोखला करके निर्मित किये जाते थे और पत्थर से ही निर्मित एक ठक्कन इनके ऊपर ढक दिया जाता था। इन ताबूतों पर विभिन्न दृश्यों का अंकन बड़ी सुन्दरता से किया जाता था। इन पर प्रायः ईसाई धर्म अथवा बाइबिल के दृश्यों का अंकन होता था। पूर्वजों के कुछ प्राचीन कथानकों को भी इसमें समाविष्ट कर लिया गया। पुराने टेस्टामेण्ट के दृश्यों में आदम और हव्वा, इब्राहीम का बलिदान, जोंना, हिनु, मूसा के जीवन की प्रमुख घटनाएँ, सिहों के मध्य दानियाल आदि का अंकन अधिक हुआ है। नये टेस्टामेण्ट के आचार पर ईसा के बचपन की घटनाएँ, ईसा के चमत्कार की कथाएँ, यरूसेलम-प्रवेश, ईसा का पकड़ा जाना, पाइलेट का त्याग, सूली तथा पुनर्जीवित होना आदि का अंकन किया जाता रहा।

आरम्भिक ईसाई कला राज्याश्रित न थी अतः उत्तम और बहुमूल्य कलाकृतियों का निर्माण नहीं हो सका था। राज्याश्रय मिलने के पश्चात् यह कला बहुत समृद्ध हो गयी। ईसाई धर्म के अनुयायियों को अपनी भावनाओं को स्पष्टता और निर्भयता से व्यक्त करने का अवसर मिला।

### चित्र-प्रेरान कला का आरम्भ

रोमन क्षेत्र में ईसाई धर्म की विजय के पश्चात् जो स्थिति उत्पन्न हुई उसका पूर्ण अनुमान करना कठिन है। आज भी कुछ ऐसा होता है कि भूमिगत बान्दोलनों के नेता सहसा सत्ता पर अधिकार कर लेते हैं, उनके साथी जेलों से मुक्त कर दिये जाते हैं और उनके आदर्श ही देश का कानून बन जाते हैं। जो विचारधाराएँ प्रति-क्रियावादी समझी जाती थी वे ही विफासवादी भावी जाने लगती हैं। ३०३ ई० के डायोक्लेटियन ने ईसाई धार्मिक

ग्रन्थों की होली जलाई थी, चर्चों को नष्ट किया था और पादरियों को फाँसी दी थी। वह चाहता था कि हरक्यूलीस तथा जुपीटर के आदर्शों पर आधारित सम्राटों की यूनानी-रोमन पद्धति की राज्य सत्ता समाप्त न हो, चाहे इसकी कितनी भी कीमत क्यों न चुकानी पड़े। सहसा ईसाई धर्म जो अब तक अवैध सम्प्रदाय माना जाता था, अब वैध माना जाने लगा और इसमें अनुयायियों को पूर्ण नागरिक अधिकार प्रदान किये गये। इन्हें वरीयता भी दी जाने लगी और सम्पूर्ण रोमन साम्राज्य के निवासी ईसाइयों को राज्य की सुदृढ़ता एवं सुरक्षा की दृष्टि से सगठित भी किया गया। सम्राट कोन्स्टेन्टाइन प्रथम (जन्म २७४ ई०—मृत्यु ३३७ ई०) ३०६ ई० में यही पर बैठा। ३२५ ई० में नाइसिया में ईसाई धर्म की प्रथम महासभा हुई जिसमें भ्रूति-विरोध की निन्दा की गयी और ईसाई धर्म राजधर्म घोषित हुआ। इस महासभा की अध्यक्षता स्वयं सम्राट कोन्स्टेन्टाइन ने की। यही से ईसाई धर्म का व्यापक प्रचार आरम्भ हुआ और इस प्रचार में राज्य ने पूर्ण सहयोग दिया जिससे कलाओं से भी धर्म-प्रचार का कार्य चला गया। ईसाई धर्म से सम्बन्धित इसी कला को बिज़ेन्टाइन कला कहते हैं। यद्यपि यह यूरोप में ही विशेष प्रचलित हुई थी तथापि इसे पश्चिमी शैली न मानी जाकर पूर्वी कला-शैली माना जाता है। इसका प्रधान कारण यह है कि इसका मुख्य सम्बन्ध बिज़ेन्टियम से रहा है जिसे सम्राट कोन्स्टेन्टाइन प्रथम ने ३३० ई० में अपनी राजधानी बनाया था। इससे पहले बिज़ेन्टियम को ग्रीक साम्राज्य की पूर्वी राजधानी माना जाता था। दूसरा कारण यह है कि इस शैली पर एशिया माइनर, ईरान, ईराक, जेनेलिक आदि पूर्वी सभ्यताओं और देशों का बहुत प्रभाव पड़ा था। इसी से चित्रकला के समीक्षक इसे ईसाई धर्म से सम्बन्धित पूर्वी कला-शैली मानते हैं। लगभग १४५३ ई० तक इसका काल-विस्तार रहा है।

आरम्भ में प्राचीन यूनानी-रोमन धर्म के अनुयायियों के प्रति भी राज्य सहिष्णु रहा। सम्पूर्ण चौथी शताब्दी में यही स्थिति रही। सम्राट कोन्स्टेन्टाइन की समाधि पर ही विशेष रूप से निमित्त चर्च इस समय का ईसाई धर्म का सबसे बड़ा केन्द्र था।

सम्राट कोन्स्टेन्टाइन के आदेश से ईसा के मकबरे की खोज के लिये उत्खनन कार्य आरम्भ हुआ। सूची के वास्तविक स्थान का पता लगने पर सूची तथा पुनर्जन्म के स्मरण में विशेष भवनों का निर्माण हुआ। बैथलहेम में ईसा के जन्म का स्थान भी खोज लिया गया और वहाँ भी सुन्दर स्मारक बनाया गया। ओरिजिन पहाड़ी पर सूची से उतरने के पश्चात् ईसा के जो पद चिन्ह मिले थे वहाँ भी एक स्मारक बनाया गया। अनेक अन्य पूजा-गृहों का निर्माण हुआ जिनकी दीवारों पर ईसा और उनके अनुयायियों के जीवन से सम्बन्धित घटनाओं का चित्रण किया गया।

रोम में सेण्ट पीटर तथा सेण्ट पाल नामक ईसा के दो प्रमुख शिष्यों के अवशिष्ट चिन्ह खोजने के प्रयत्न आरम्भ हुए और वेटीकन नामक पहाड़ी पर भूमि को समतल करके एक विशाल मण्डप का निर्माण किया गया। ईसाई धर्म से सम्बन्धित सभी आरम्भिक स्थानों की ऐतिहासिक और पुरातात्विक प्रामाणिकता आज हमें सदिग्ध प्रतीत हो सकती है किन्तु इन सबके द्वारा सम्राट कोन्स्टेन्टाइन ने ईसा मसीह के भौतिक जीवन के घटना-चक्र को स्मारकों के रूप में व्यवस्थित करने का सराहनीय प्रयत्न किया।

भूतपूर्व सती के पूजा-गृहों का निर्माण प्रायः आबादी के निकटवर्ती खुले एवं बाहरी स्थानों में हुआ। केवल कुछ ही नगरों में राजकीय भवनों अथवा चौराहों और मुख्य बाजारों में पूजा-गृहों अथवा प्रार्थना-गृहों के हिले घूमने प्राप्त हो सकी थी। प्रायः सभी स्थानों पर प्रचलित स्थानीय बैलियों के आधार पर भवनों का निर्माण हुआ।

आरम्भिक बिज़ेन्टाइन कला के आलंकारिक अधिप्रायः—

आरम्भिक युग के ये ईसाई स्मारक आज लुप्त हो गये हैं अतः इनके अलंकरणों का अनुमान लगाना कठिन है। अवशिष्ट चिन्हों के आधार पर कहा जा सकता है कि इनमें बहुभुजों एवं वृत्तों के ज्यामितीय अलंकरणों के मध्य पक्षियों, पशुओं, कृपिड अथवा नृत्य-बाजाओं को अंकित किया गया था। जंगल की वेस और जंगल की देवी के भी



दृश्य अंकित किये गये थे। यह समस्त अलकरण यूनानी-रोमन परम्परा से लिया गया था। कुछ पूजा-गृहों में विचित्र पशु-यक्षी, आवस्य शवीहो, मछली, गडरिया, मुर्गा तथा कछुआ भी अंकित हुए हैं। मछलियों से भरा समुद्र, मछलियों का शिकार करते क्यूपिड, जोना का जीवन चरित आदि का भी चित्रण हुआ है।

सगभग इसी समय ईसाई आकृति-विद्या का समुचित विकास हुआ। आकाश में ग्लोब पर बैठे ईसा अथवा चार स्वर्गीय नदियों सहित पर्वत पर बसे ईसा, सेण्ट पीटर तथा पात्र को उपदेश देते हुए, ईसा के जीवन के कुछ अन्य दृश्य इस समय के पूजा एवं प्रार्थना-गृहों तथा शव-गृहों में चित्रित मिल जाते हैं। ईसा का पुनः जीवित होना, पवित्र संहिताओं के साथ मकबरे पर आना और फरिश्ते से मिलना आदि घटनाओं का समूहात्मक तथा एकान्तिक आकृतियों के साथ भी अंकन हुआ। स्वर्गारोहण, सूली, भविष्यवाणी, मकबों को दर्शन, जन्म और दीक्षा आदि के दृश्य भी चित्रित किये गये।

पूर्व जियाना के चर्च में एक मणिकुट्टिम चित्र है जिसमें दो प्रतीक नारी-आकृतियों के मध्य सिंहासनासीन ईसा चित्रित हैं। पीछे पहाड़ी है जिसके शिखर पर क्रॉस गड़ा है। पृष्ठ भूमि में यरूशलेम के स्मारकों का दृश्य है। आकाश में अन्य प्रतीक आकृतियाँ हैं।

इस प्रकार आरम्भिक विषेष्टाइन कला में ईसा के स्वर्ग और पृथ्वी के जीवन से सम्बन्धित दृश्य मिले-जुले रूपों में ज्यामितीय अलकरणों के साथ-साथ अंकित हुए हैं। सम्भवतः इनसे यह व्याख्या की गयी है कि ईसा के स्वर्ग और पृथ्वी के जीवन अलग-अलग नहीं हैं। वे सभी जगह हैं और पृथ्वी पर मनुष्यों के महाशु उद्धारक और रक्षक के रूप में अवतरित हुए थे। इस समय से जो चित्र बनने आरम्भ हुए उनमें ईसा की सत्ता सर्वोपरि दिखाई गयी। उन्हें सत्ता से घिरे हुए उसी प्रकार चित्रित किया जाने लगा जैसे किसी सम्राट को-राज-सभा में अंकित किया जाता है। सूली का चिन्ह ही उनकी विजय का प्रतीक बन गया।

### रैवेन्ना और मणिकुट्टिम (Mosaics)

पाँचवीं तथा छठी शती की ईसाई कला को समझने के हेतु रैवेन्ना के चर्च सर्वोत्कृष्ट उदाहरण हैं। सम्राट जोनोरियस की बहिन बाला प्लेसिडिया ने ४२५-४३० ई० के मध्य अपने पुत्र के हेतु राज्य करते हुए रैवेन्ना को राजधानी जैसा आकर्षक बनाया। गोथिक सरकार बियोडोरिक, फ्रुस्तुलुनिया की सहायता से इटली का शासक हो गया और यह भी रैवेन्ना में रहने लगा। उसने भी इसे पर्याप्त अलंकृत कराया। यहाँ के भवनो के मणिकुट्टिम चित्रों में इटालियन कला-परम्पराओं के साथ ही पूर्वी प्रभाव भी मिश्रित है।

सगभग दस शताब्दियों तक पूर्वी पूजागृहों की सजावट मणिकुट्टिम चित्रों के द्वारा हुई थी। रैवेन्ना के मणिकुट्टिम चित्र इस युग की ईसाई कला के विषयो, अलकरणों, आकृतियों तथा प्रतिमा-विधान की समस्त आदर्शकलाओं की पूर्ति करते हैं। मणिकुट्टिम चित्रों की परम्परा ग्रीक कला से आरम्भ होकर रोमन युग में बहुत लोकप्रिय हुई। पोपिंगवाई की आरम्भिक ईसाई कला में मणिकुट्टिम कार्य केवल भवनों के फर्श तथा फव्वारों आदि पर विशेष रूप से मिलता है यद्यपि भित्ति-चित्रों में भी इस पद्धति के प्रयोग की सामान्य परम्परा प्रचलित थी। चौथी शती के समाधिगृहों आदि में मणिकुट्टिम का कार्य मिल जाता है, दीवारों पर भी और मेहराबों में भी।

पाँचवीं शती में मणिकुट्टिम के कार्य में रवीन काँच के चौकोर टुकड़ों का प्रयोग बहुत बढ़ गया। प्रायः सुनहरी टुकड़े मणियों के लिये, लाल तथा नीले टुकड़े पक्षियों के पंखों के लिये और नीले तथा हरे टुकड़े समुद्र के लिये प्रयुक्त किये जाते थे। स्थायित्व न होने के कारण इनसे अधिकशास चित्र नष्ट हो गये हैं। आरम्भ में इनके हेतु चूना पत्थर अथवा सगभरमर की श्वेत पृष्ठ-भूमि का प्रयोग किया जाता था। इसके स्थान पर पहले नीले और फिर सुनहरी रंग का प्रयोग हुआ। इससे चित्रों की चमक बहुत बढ़ गयी और भवनों का आन्तरिक प्रकाश भी परिवर्तित हुआ। रैवेन्ना प्लेसिडिया के भवन की नीची आभा के साथ इन मणिकुट्टिम चित्रों की सुनहरी आभा मिलकर

एक विचित्र सौंदर्य उत्पन्न करती है। रंगों के इस प्रकार के प्रभाव इसके पूर्व कहीं भी प्रयुक्त नहीं किये गये थे अतः इस नये अनुभव में दर्शकों को अभिभूत कर दिया। रोमन कला से इस कला में बहुत अधिक रंगीनी थी।

इस कला की चरम उन्नति रैवेन्ना के सान वाइटेल नामक अष्टभुजी बिजेन्टाइन भवन में दिखायी देती है जिसकी रचना ५४६-५४८ ई० के मध्य हुई थी। इसकी दीवारों में स्थान-स्थान पर खिचकियाँ, मेहराब, गुम्बद, अर्द्ध-वृत्ताकार गर्भगृह आदि निर्मित हैं और उन्हें विविध प्रकार से मणि-कुट्टिम चित्रों के द्वारा अलंकृत किया गया है। इसमें जिस कुशलता से अलंकरण की विभिन्न पद्धतियों को अपनाया गया है उनके प्रयोग इससे पहले के अन्य भवनों में भी किये जा चुके थे। भवनों की दीवारों पर जुलूसों की आकृतियाँ मुख्य आकृति अथवा केन्द्रीय 'सिंहासन' की ओर अभिमुख अंकित की गयी हैं। इसकी प्रेरणा पर्सीपोलिस से ली गयी है। वहाँ के चित्रों में शत्रुधर्मों की जो पंक्तियाँ अंकित हैं उनको आकृतियों तथा रंग-योजनाओं की पुनरावृत्ति का इन चित्रों पर पर्याप्त प्रभाव है। इसी प्रकार दीवारों के मेहराबों के नीचे सन्तों की आकृतियाँ अंकित हैं जो आसों में अंकित यूनानी प्रतिमाओं की परम्परा का स्मरण दिलाती हैं। प्रायः केन्द्रीय गुम्बद में सम्मुख स्थिति में ईसा और उसके दोनों ओर सन्तों अथवा मत्तों की आकृतियाँ अंकित की गयी हैं। इस प्रकार की समूहयोजना से चित्र में सम्मत्ता (Symmetry) उत्पन्न हो गयी है जिसकी परम्परा सम्पूर्ण बिजेन्टाइन कला में दिखाई देती है।

प्राचीन भवनों की छतों का प्रायः दीवारों आदि की चित्रकारी से कोई सम्बन्ध नहीं था क्योंकि छतें प्रायः समतल होती थी। ईसाई भवनों की छतें जब मेहराबदार अथवा अर्द्धवृत्ताकार बनने लगी तो दीवारों को ही मानते गोल करते हुए छतों का निर्माण होने लगा। इससे अलंकरण भी प्रभावित हुआ। मेहराबदार छतों तथा अर्द्धगुम्बदों की सजावट भी अनिवार्य हो गयी। दीवारों तथा छतों में सम्बन्ध स्थापित हुआ। नये भवनों की खिचकियों, खम्भों, मेहराबों और छतों के अलंकरणों तथा चित्रों में एकता आयी। अकेली आकृतियों का महत्त्व कम हो गया और समूह-चित्रों तथा अलग-अलग स्थानों में बसे चित्रों में पारस्परिक सम्बन्ध का विचार किया जाने लगा। आकृतियों को फूल-पत्तियों आदि के अलंकरणों के बीच-बीच में बगाना बन्ध हुआ और पृष्ठ भूमियों में निविचत दृश्यों का अंकन करके उन्हीं में आकृतियों को स्थित किया गया।

**मणि-कुट्टिम चित्रों की आकृतियाँ—**

मानवाकृति के प्रस्तुतीकरण में रैवेन्ना के ईसाई भवनों का विशेष महत्त्व है। पाचवीं शती की मुखाकृतियों में छाया-प्रकाश तथा गहन-शीलता के प्रभाव बहुत सावधानी पूर्वक अंकित किये गये हैं जैसे कि व्यक्ति-चित्रों में किये जाते हैं। एक-एक काँच के टुकड़े को रंग, बल, प्रकाश तथा आकृति के विचार से बहुत सोच-समझ कर लगाया गया है। किन्तु छठी शती के चित्रों के वस्त्रों की फहरान में रंगीन छाया अथवा गहनशीलता का कोई प्रयत्न नहीं किया गया है। वस्त्र की फहरान तथा नीचे छिपे शरीर की गहनशीलता को केवल रेखाओं से ही व्यञ्जित किया गया है। प्रायः हल्के रंग के धरातल पर गहरे रंगों से आकृतियाँ अंकित की गयी हैं। वस्त्रों की सिकुड़नों को बाये-चल कर और भी कम अंकित किया जाने लगा क्योंकि इनके अंकन से वस्त्रों के अलंकरण के अभिप्रायों का सौंदर्य नष्ट हो जाने का भय था। इस प्रकार के चित्रों में मुखाकृतियाँ बहुत सार्थकवादी हैं फिर भी दर्शकों का ध्यान सबसे पहले मुखाकृति पर न आकर वस्त्रों के चमकीले डिजाइनों पर जाता है। यह होते हुए भी आकृतियों की मुद्राओं में गति है, जड़ता नहीं। इस कला पर पूर्वी देशों का बहुत प्रभाव है।

इन चित्रों की मुखाकृतियों में 'गर्भ' धर्म परिवर्तन भी आया। चेहरे सम्मुख स्थिति में अंकित किये गये जिनमें नासिका के दोनों ओर एक समान छाया दिखायी गयी है। सर्वाधिक प्रभाव आँखों से दिखाया गया है। वे बड़ी, समतलपुच्छ, सामने देखते हुए तथा गहरी झुकाप सहित अंकित हैं। वे मानो तीखी दृष्टि में दर्शकों की ओर देखती हैं (फलक ६-ख)। पूर्वी कला के प्रभाव से मानवाकृतियों में आदर्शवादिता आयी है। बिजेन्टाइन मणि-कुट्टिम चित्रों पर पार्थियन कला का निर्णायक प्रभाव पड़ा है। मुखाकृतियाँ सम्मुख मुद्रा के अतिरिक्त पार्श्वगत तथा अन्य प्रकार से भी

चित्रित की गयी हैं किन्तु छठी शती के आते-आते सम्मुख चेहरो के प्रति आग्रह बढ़ गया। आकृतियों की गतिमत्ता दिखाने के हेतु पैरो में गतिशीलता और सक्को में फहरान का अंकन किया गया। आकृतियों के रूप और धनत्व के बजाय रंगों और दृश्य-सौंदर्य पर अधिक बल दिया जाने लगा। तृतीय आद्यम की समाप्ति तथा द्विविस्तारामक प्रभाव उत्पन्न करके प्रतीकता के लिये अनुकूल वातावरण बना। सभी आकृतियों की आँखों में एक नई चमक है, जो एक नये उत्साह का संकेत देती है।

पश्चिम और पूर्व के समन्वय से विकसित इस नवीन शैली में ईसाई धर्म विषयक मणिकुट्टिम चित्रों की रचना हुई। रेवेन्ना की कला में पुराने तथा नये टेस्टामेण्ट के बजाय ईसा मसीह के जीवन से सम्बन्धित छोटे-छोटी घटनाओं का विशेष अंकन हुआ। आरम्भ में ईसा की सूखी आदि के कारुणिक दृश्यों को कोई स्थान नहीं मिला।

मणिकुट्टिम चित्रों की प्रतीकता—इन चित्रों में जिन घटनाओं का अंकन हुआ है उनसे प्रतीकों की भी व्यञ्जना होती है जैसे ईसा का वपतिस्मा ईसा के ईश्वरीय शक्ति होने का प्रतीक है। इसी प्रकार धर्म पर बलिदान हो जाने वाले शहीदों, मारी तथा फरिस्तों आदि के द्वारा स्वर्गीय नगर का संकेत दिया गया है जहाँ कि वे अब निवास करते हैं। भेडें तथा मैमने सन्तो तथा भक्तों की प्रतीक हैं। स्वर्ग की भी सुन्दर उद्यान के द्वारा दिखाया गया है जहाँ फरिस्तों द्वारा चिरे हुये सिंहासनासीन ईसा और मरियम सन्तो और भक्तों को अपनी शरण में स्वीकार करते हैं। गैला प्लेसीडिया के चर्च में चार सन्तो को चार प्रतीकों के द्वारा एक क्रॉस के चारों ओर चित्रित किया गया है—वृषभ (मैथ्यू), गिद्ध (ल्यूक), सिंह (मार्क) तथा मनुष्य (जोन)। सान बाइटेस के अर्द्धगुम्बद की श्लोय पर बैठे ईसा की आकृति ससार के स्वामी ईसा मसीह की प्रतीक है। आकाश का नीलापन और सूर्य का सुनहरीपन स्वर्गीय तथा भौतिक भावों की ओर संकेत करता है। दूतों, पैगम्बरों, सन्तो, शहीदों तथा फरिस्तों की आकृतियाँ ईसा के ईश्वरत्व की भी प्रमाणित करती हैं। इस प्रकार रंगों तथा प्रतीकों के माध्यम से रेवेन्ना के चर्च उद्धार की एक नयी भाषा का संचार करते हैं। नरक, राक्षसों, पापियों को मिलने वाली यातनाओं आदि के भयावह दृश्यों का अङ्कन शव-गृही के समय से ही बन्द हो गया था। इन मणिकुट्टिम चित्रों में भी इन भयप्रद दृश्यों का चित्रण नहीं हुआ है। इनमें राजसी भवनों के समान चमक-दमक है, कहीं भी परछाईयाँ नहीं हैं, कोई उदासी नहीं है तथा कोई दुष्कर्म-भोग नहीं है। ईसाई सन्तो के साथ जो कुछ भी हुआ था वह वही था जिसकी पहले भविष्यवाणी हो चुकी थी। ईसा मसीह उस स्थान के अधिकारी हैं जहाँ सत्ता और उनके सेवक हैं और फरिस्तों तथा सन्तों के मध्य सिंहासनासीन ईसा अद्भुतों और भवनों के स्वर्ग-आगमन की प्रतीक्षा में है।

### रूप-शोभना (Iconography)

(क) पुस्तक चित्र—ईसाई धर्म पुस्तक का धर्म है। न्यू टेस्टामेण्ट तथा ओल्ड टेस्टामेण्ट नामक दो भागों में विभक्त ईसाई धर्म की पुस्तक 'बाइबिल' मुख्यतः इतिहास ग्रन्थ है जिसमें यहूदी लोगों का इतिहास तथा ईसा मसीह का जीवन-वृत्त वर्णित है। इसके कुछ अध्याय गीतात्मक, धार्मिक तथा भविष्यवाणी भूषक हैं अन्यथा अधिकांश अध्यायों में और समग्रतः वर्णनात्मकता की प्रधानता है।

इस धर्म-ग्रन्थ के पाठों का चरित्र प्रकाश में लाने तथा लोगों को धर्म की शिक्षा देने के हेतु पुस्तक चित्रण की आवश्यकता अनुभव की गयी। यद्यपि आज ईसाई धर्म के प्राचीनतम चित्रित ग्रन्थ दसवीं-नववीं शती से पुराने नहीं हैं तथापि इनके पीछे कलाद्वियों पुरानी पुस्तक-चित्रण की परम्परा झलकती है। आज यह कहना कठिन है कि ईसाई धर्म की चित्रण पहले पुस्तकों में हुआ या दीवारों पर। प्रतीत होता है कि कहीं तो भित्ति-चित्रकारों ने पुस्तक-चित्रों से प्रेरणा ली है और कहीं पुस्तक चित्रकारों ने भित्ति चित्रों से प्रेरणा ली है। कहीं-कहीं दोनों माध्यमों में अद्भुत साम्य है।

सदेश वचनानामृत (Gospel) तथा अष्टाध्यायी पुस्तकों (Octateuchs) के प्रायः प्रत्येक अथ अथवा पद्य का चित्रण करने की परम्परा आरम्भ हुई जिसमें सम्पूर्ण घटनाचक्र चित्रों द्वारा क्रमशः उसी भाँति प्रस्तुत किया

जाने सया जिस प्रकार बाजकल व्यंग्य-चित्रों की पट्टियों (Strip-Cartoons) के द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। इस पद्धति के जन्म और आरम्भ के विषय में निश्चय पूर्वक कुछ भी नहीं कहा जा सकता। यूनानी रोमन युग में पेपीरस की कुण्डलियाँ प्रचलित थी। इनमें प्रायः विखित कालों की चौड़ाई की सीमा में ही छोटे-छोटे चित्र बनाये जाते थे। जोशुया कुण्डली, जो खाल की है, ग्यारहवीं शती की मानी जाती है। इसमें लम्बी-लम्बी पट्टियों में धार्मिक रूपों का अकन क्रमशः निरन्तर किया गया है। परवर्ती ग्रन्थों में आकृतियों के समूह नये ढंग से संयोजित किये गये हैं। चौथी शती से ही खाल के ग्रन्थ बनने लगे थे। इनमें भी कालों में छोटे-छोटे चित्र अंकित हैं। कहीं-कहीं पूरे पृष्ठों के चित्र भी हैं। चित्रों का आकार बड़ जाने से कलाकार को अपनी प्रतिभा दिखाने का अच्छा अवसर मिल गया है।

विभिन्न पुस्तक चित्रों में घटनाओं और दृश्यों को प्रायः एक समान विधि से प्रस्तुत किया गया है। सम्भवतः एक ग्रन्थ से दूसरे ग्रन्थ की नकल करते समय चित्रों की भी अनुकृति की जाती थी। इन अनुकृतियों में जो अन्तर हैं वे बड़े ही सूक्ष्म हैं। सम्भवतः आरम्भ में कुछ निश्चित रूपों के आदर्श थे जो यहूदी अथवा यूनानी-रोमन आकृतियों पर आधारित थे। इन्हीं में किंचित परिवर्तन करके अनेक सन्तों तथा ईसा मसीह की आकृति का विकास किया गया। किन्तु इसका प्रादुर्भाव नहीं है कि चित्रकारों में कोई मौलिकता अथवा नवीनता नहीं थी। अनेक आकृतियाँ इन कलाकारों की आश्चर्यजनक कल्पना शक्ति तथा नैसर्गिक आकृति-रचना की प्रमाण हैं। कलाकार को यद्यपि पवित्र आकृतियों की रचना में परम्परागत रूपों तथा आदर्शों का ध्यान रखना पड़ता था परन्तु वह उनका कठोरता से पालन नहीं करता था।

(ख) मिस्र-चित्र—बहुत समय तक बिजेप्ताइन कला को एकरस, कठोर तथा कुचरित्रपूर्ण भबकीली समझा जाता था। किन्तु इसके गम्भीर अध्ययन तथा विश्लेषण से इसकी बिजेपताएँ ज्ञात हुई हैं और विकास के विभिन्न चरण भी सुनिश्चित हुए हैं। प्रायः कुस्तुन्तुनिया से ही इसका आरम्भ किया जाता है और राजधानी की कला का ही मुख्य रूप से अध्ययन करके विभिन्न प्रान्तों में उसके प्रभाव का भूतयाकन किया जाता है।

आरम्भिक ईसाई कला पर मेसोपोटामिया तथा सासानी ईरान के प्रभाव पड़ चुके थे। ये प्रभाव चौथी शती के मणिकुदिम चित्रों के अवशेषों में स्पष्ट हैं और धीरे-धीरे बढ़ते गये हैं। हैलेनिस्टिक तत्वों के साथ मिल कर इन प्रभावों ने ईसाई चित्रकला का विकास किया। रैवेन्ना में यह समन्वय सर्वप्रथम परिलक्षित होता है। हैलेनिस्टिक शैली में स्थानगत विस्तार, प्रकाश, लोच तथा लावण्य था और आकृतियाँ यदनशील थीं जिनमें छाया-तप का प्रयोग किया जाता था। आकृतियों के रेखाकन में बोलाई तथा गहरे रंगों से गहराई के प्रभाव उत्पन्न किये जाते थे। वस्त्र, बाधु तथा सूर्य के प्रकाश से प्रभावित, मुखाकृतियाँ आन्तरिक भाव की व्यक्त, पृष्ठ भूमि के भवन ठोस तथा वृक्ष बाधु से हिलते हुए अंकित किये जाते थे। पूर्वाकाल में आकृतियाँ समतल और द्विविस्तारात्मक हैं। स्थानगत विस्तार का कोई विचार नहीं है और पृष्ठ भूमियाँ प्रायः इकरसी पट्टियों के रूप में प्रायः गहरी नीली अथवा चमकदार सुनहरी हैं। वहाँ पृष्ठ-भूमि में कोई दृश्य अंकित है वहाँ भवनों अथवा वृक्षों आदि को केवल प्रतीक विधि से प्रस्तुत किया गया है जिसमें न दूरी का भ्रम है और न परिप्रेक्ष्य के नियमों का प्रयोग। मुखाकृतियाँ एव शरीर सम्मुख स्थिति में हैं। बाऊँर आदि समतल हैं और वस्त्रों की सिक्किनें ज्यामितीय रेखा मात्र हैं। आकृतियों में शरीर की कोई अनुभूति नहीं है और वे सम्मुख स्थिति में अंकित सीमा रेखा मात्र प्रतीत होती हैं। रण-योजनाएँ और सूक्ष्म अलंकरणों के प्रभाव प्रमुख हैं। मुखाकृति सम्मानाधिकृत है जिसमें नेत्र बड़े और चमकदार बनाये गये हैं। यह शैली यथार्थ जगत् में से हट कर किसी अतीन्द्रिय धार्मिक लोक में से जाती है।

ये दोनों शैलियाँ ईसाई कला में मिश्रित हुईं। बिजेप्ताइन कला में चार मुख्य तकनीक आरम्भ हुए—

(१) लकड़ी के छोटे पट्टों पर सन्तों आदि की आकृतियाँ सोम से बनायी गयीं, (२) खाल की पाण्डुलिपियों पर लघु चित्र अंकित किये गये, इनमें छोटे चित्र प्रथम टेक्नीक के समान हैं और बड़े चित्र भित्ति-चित्रों से प्रेरित

हैं, (३) मिति पर बनने वाले मणिकुट्टिम चित्र तथा (४) फ्रेस्को चित्र। इनमें से प्रत्येक टेकनीक की अपनी-अपनी विशेषताएँ और सीमाएँ हैं। मणिकुट्टिम की शैली में फ्रेस्को जैसी लोच अथवा मोमचित्रण जैसी बारीकी नहीं आ सकती। खाल पर चित्रण में स्वतन्त्रता और चटकीले रंगों का प्रयोग सुविधा से किया जा सकता है। फ्रेस्को में सुनहरी पृष्ठभूमि कठिन होती है जबकि मणिकुट्टिम तथा ग्रेच चित्रण में इसका अकन सरलता से किया जा सकता है। कुछ ऐसे प्रभाव हैं जो मणिकुट्टिम में स्वयं ही उत्पन्न हो जाते हैं और वे मणिकुट्टिम की सामग्री पर निर्भर रहते हैं। फ्रेस्को चित्रों में प्राकृतिक वातावरण का जो प्रभाव उत्पन्न हो सकता है वह मणिकुट्टिम में कदापि सम्भव नहीं है।

विजेण्डाइन चित्रों की शैली टेकनीक की विभिन्नता पर आधारित है। मोम से बने पेंटिका चित्र और मणिकुट्टिम चित्र अपनी रूप तथा रंग-योजनाओं में पूर्वी कला के अधिक निकट हैं। फ्रेस्को तथा लघु-चित्र हेलो-निस्टिक प्रभावों के समीप हैं। कलाकृतियों पर स्थानीय परम्पराओं, सम्प्रदायों, कलाकारों की व्यक्तिगत रुचियों तथा धार्मिक विश्वासों आदि का भी प्रभाव है।

**आकृति-विरोधी प्रवृत्ति**—विजेण्डाइन कला में लगभग एक ही वर्ष का युग ऐसा रहा है जब आकृति-चित्रण का निवेश कर दिया गया था। इसे आकृति विरोधी सकट का युग कहा जा सकता है। जब यह सकट समाप्त हो गया और आकृति-चित्रण के सम्बन्ध पुनः सत्ता में आ बने तो उन्होंने आकृति-विरोधी सम्राटों के राजकीय निवरणों को ही नष्ट नहीं किया बल्कि उस युग के सिद्धान्तों के अनुसार जिन कलाकृतियों की रचना हुई थी उन्हें भी नष्ट कर दिया। इस सकटपूर्ण युग का आरम्भ सियोल तृतीय के समय में हुआ जब ७२६ ई. में उसने कन्स्टान्तिनियॉ के राजकीय प्रसाद के कास्थ द्वार पर स्थित ईसा की-प्रतिमा को नष्ट करके उसके स्थान पर क्रॉस खड़ा कर दिया था। इस क्रॉस के नीचे लिखा था कि सम्राट ईसा को ऐसी प्रतिमा में अंकित देखना नहीं सहन कर सका जो न बोल सकती हो न साँस ले सकती हो। अतः उसने इस प्रतिमा के स्थान पर क्रॉस का चिन्ह अंकित करना ही अधिकार समझा। इसी समय चर्च में आकृति के विरोधियों तथा समर्थकों में सघर्ष आरम्भ हो गया। यहूदियों तथा मुसलमानों के प्रभाव के कारण ईसाई धर्म की आकृतियों का चित्रण मूर्तिपूजा की प्रवृत्ति के मर्म से छिड़ दिया गया। भवनो में सुन्दर नक्काशी का कार्य किया गया। याजिद द्वितीय ने बहुत बड़ी सभ्यता में ईसाई चित्रों तथा मूर्तियों को नष्ट कराया। यह परिस्थिति लगभग एक ही वर्ष से अधिक तक रही और यही कारण है कि ६वीं शती से पूर्व की ईसाई कलाकृतियाँ दुर्लभ हैं। ६४३ ई. में मूर्ति-विरोधी सम्राट थियोफाइलस की पत्नी थियो-डोरा ने अपने पुत्र और साम्राज्य के उत्तराधिकारी साइकेल तृतीय की सरसिका के रूप में आकृति रचना को फिर से बंद घोषित कर दिया और राजभवन के द्वार पर से क्रॉस हटा कर ईसा की प्रतिमा को पुनः स्थापित कर दिया। इस प्रकार आकृति-विरोध जिस स्थान से आरम्भ हुआ था वही उसकी समाप्ति भी हुई। धीरे-धीरे पूजागृहों में भी आकृति-चित्रण पुनः प्रारम्भ हुआ।

इस युग के पश्चात् ईसाई कला में दो प्रकार की आकृतियाँ चित्रित हुईं। प्रथम प्रकार में सम्राटों को ईश्वर से सीधी वर-मन्मरा में दिखाया जाने तथा और दूसरे प्रकार में धार्मिक चित्र पुरानी पद्धतियों पर ही बनने आरम्भ हुए।

पश्चिमो देशों में भी ईसाई कला का स्वरूप पूर्वी देशों की भाँति रहा है। तीसरी शती के अन्त तथा चतुर्थ शती के सम्पूर्ण विस्तार में जिन भवनों और कलाकृतियों की रचना हुई उनमें पूर्वी विजेण्डाइन कला से बहुत अधिक अन्तर नहीं है क्योंकि सभी स्थानों की कलाकृतियों की रचना कुछ सांकेतिक तथा सुनिश्चित सिद्धान्तों के आधार पर की गयी है। शायद रोमन पद्धति की कला पर सीरियन प्रभाव देखे जा सकते हैं जो बस्त्रों तथा अलंकरणों आदि के आलेखों और अभिप्रायों में स्पष्ट है। पश्चिमो जगत में निरन्तर युद्धों और आक्रमणों की

परिस्थिति के कारण वहाँ की कला में अधिक रुढ़िवादिता वा गयी है। पाँचवी तथा छठी शताब्दियों में वर्द्धो ने रेवेन्ना आदि के अनुरूप पर विशाल तथा अलंकृत चर्चों का निर्माण कराया। तुलूज़, पेरिस, लोम्बार्डी क्षेत्र, जर्मनी, स्पेन एवं अफ्रीका आदि में रोमन परम्पराओं की कला कृतियों का निरन्तर निर्माण होता रहा। प्रायः अप्रतिनिधानक आलंकारिक, ज्यामितीय एवं अत्यधिक कलात्मक आलेखनों का ही आधिक्य है जो रेखात्मक अधिक हैं। कहीं-कहीं फूल-पत्तियों आदि की आकृतियाँ पहचानी जा सकती हैं। किन्तु इसमें किसी प्रकार की यथार्थ-वादिता नहीं है। प्रत्येक अलकरण रेखाओं की सूक्ष्म लय से बँधा हुआ है। यह कला काव्य-पात्रों तथा पुस्तक चित्रों पर ही अधिक व्यवहृत हुई है। पेरीनोज क्षेत्र में सपमरसर के अलकरणों में कोरिन्थियन एकेन्थम वेल की प्रेरणा है।

सातवीं शती में ब्रिटिश द्वीप समूहों से कला की एक नई विधा का आरम्भ हुआ। इसका पूर्ण विकास पुस्तकों के अलकरण में हुआ। इसका उद्भव आह्रिस है। इसमें अल्पात्मक तथा ज्यामितीय आकृतियों का समन्वय हुआ है। इसकी अल्पात्मकता और सूक्ष्म ज्यामितीयता ही सम्पूर्ण चित्र पर छावी रहती है। प्रायः सीधी रेखाओं का अभाव और फीटों के समान अलकरण इसकी प्रमुख विशेषताएँ हैं। किसी लेख अथवा कविता अथवा धार्मिक सन्देश के आरम्भिक अक्षर को बहुत अलंकृत बनाकर लिखना इस कला का प्रधान साधन रहा है। कभी-कभी यह अक्षर सम्पूर्ण पृष्ठ को घेर लेता है। रंग बहुत प्रयुक्त है।

**कैरोलिंजियन पुनरुत्थान**—सम्राट चार्लेमेन ने ७८६ ई० में रेवेन्ना तथा ८०० ई० में रोम का भ्रमण किया और अन्त में आधेन को अपनी राजधानी बनाया। उसने एलकुइन (Alcuin) नामक विद्वान को कलाओं के पुनरुत्थान का कार्य सौंपा जिसने विभिन्न कला-सम्प्रदायों, एकेडमी, तथा पुस्तक-चित्रण को एक नई विधा प्रदान की। उसने पुस्तक-चित्रण की आह्रिस विधि को जीवित ही नहीं रखा बल्कि आगे भी बढ़ाया। सम्राट चार्लेमेन के दरबार में अनेक देशों और जातियों के कलाकार थे जिन्होंने कला की एक ससन्ध्यात्मक शैली का विकास किया। इस समय तक निर्मित भवनों के मणिक्कुट्टिम तथा भित्ति-चित्रों में से अधिकांश नष्ट हो चुके हैं। इनमें स्थानीय परम्पराओं का आधिपत्य था। उदाहरणार्थ इटली में रोमन परम्पराएँ थी जिनमें दृश्यों में गतिमत्ता, भीड़भाड़ तथा सज्जनों, की जटिलता आदि का समावेश था जिसके कारण ऐसे चित्र बहुत लोकप्रिय माने जाते थे। आकृतियों का भार और उभार समाप्त हो गया था किन्तु मुलाक़तियाँ अत्यन्तपूर्ण बनती थीं। समस्त धार्मिक कला में छठी से आठवीं शती तक रोमन प्रभाव इसी प्रकार उपलब्ध है।

नवीं शती में विजेन्टाइन प्रभाव युक्त अनेक चित्र निर्मित हुए हैं। लोम्बार्डी के चित्र इसके उदाहरण हैं। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि कैरोलिंजियन पुनरुत्थान के समय निर्मित कलाकृतियों में भी विविधता रही है। जर्मनी तथा स्पेन के प्राचीन आकृति-चित्रण के विरुद्ध वे अतः वहाँ प्रायः ज्यामितीय अलकरण की ही प्रधानता रही। भित्ति-अलकरण में उभरे हुए रोमन पद्धति के नक्काशी के काम का भी उपयोग रहा है। अन्य स्थानों की मणि-कुट्टिम कला में मानवाकृति का चित्रण होता रहा। इसी प्रभाव से खजुर की पत्तियों तथा पुष्पों आदि से युक्त आलेखनों का भी अंकन हुआ। पञ्चयुक्त फरिश्ते भी चित्रित हुए। धार्मिक अधिकारियों (पोप तथा बिशप) आदि को चोक्रियों पर खड़े हुए व्यक्ति-किया गया। इस प्रकार इस युग में कैरोलिंजियन पुस्तक-चित्रण के साथ-साथ भित्ति-चित्रण और मणिक्कुट्टिम में रोमन आदि पश्चिमी तथा विजेन्टाइन एवं फारसी आदि पूर्वी प्रभावों का सम्मिश्रण चलता रहा।

ये सभी प्रभाव अन्धकार के रोमनस्क कला में भी चलते रहे तथापि रोमनस्क शैली की सघनत व्यञ्जना-पद्धति ने इन सबके समन्वय से एक सुसम्बद्ध कला-शैली का विकास किया।

**सधुचित्र एवं पुस्तक चित्र**—भित्ति तथा मणिक्कुट्टिम चित्रकारों ने जहाँ पश्चिमी पद्धति को प्रयुक्तता दी वहाँ पुस्तक चित्रकारों ने आठवीं शती से ही आयरलीण्ड की कला से प्रभावित होना आरम्भ कर दिया था। इस

पद्धति में मानवकृतियाँ गीण हो गयीं और पुमान्वार रेखाओं की आलंकारिकता महत्वपूर्ण हो गयी। इसील के पार्श्वों को लहराते हुए फीतो के समान सजावट के मध्य अंकित किया गया है। कहीं-कहीं पशुओं की आकृतियाँ भी चित्रित हैं। इनकी रचना भी बहुत अलंकृत है। चालमिन के दरबार में विभिन्न क्षेत्रों तथा देशों के कलाकार थे उन सबने इस शैली में कुछ न कुछ निजी विशेषताएँ भी सुरक्षित रखी। कुछ पुस्तकें गैंगनी रंग के चमड़े पर चित्रित हैं। इनमें ईसा तथा ईवाजलिस्ट सन्तो को बाह्य शान-शोफत के साथ दिखाया गया है और रंगों में विविधता है। अनेक राजकीय पुरखों के व्यक्ति चित्र तथा दरबारी दृश्यों के भी चित्र अंकित हैं जिनमें प्राचीन शास्त्रीय कला का प्रभाव है। यूट्रेक्ट साल्टर (Utrecht Psalter) की आकृतियाँ बहुत यथार्थवादी हैं और उन्हें पर्वतों अथवा काल्पनिक भवनों की पृष्ठभूमि में चित्रित किया गया है। रूपकाकृतियाँ भी चित्रित की गयी हैं। कहीं-कहीं प्राचीन ईसाई प्रयोगों की आकृतियों का भी प्रभाव है।

**बिजेण्टाइन कला का प्रसार—**

नवी शती में प्रतिमा विरोधी अभियान की समाप्ति पर पूर्वी देशों में कला का पुन उदयान होना आरम्भ हुआ। बिजेण्टियम की शक्ति भी बढ गयी जो ग्यारहवीं शती तक अक्षुण्ण रही। इस समय कला की भी उन्नति हुई। ईसाई धर्म का प्रभाव अनेक देशों में फैला और जहाँ अरबों अथवा अन्य जातियों एवं धर्मों का प्रभाव था वहाँ भी ईसाई धर्म से सम्बन्धित चर्चों का निर्माण हुआ। प्रायः पश्चिमी पद्धति के भवनों में बिजेण्टाइन शैली के मणिकुटिदम चित्रों की रचना यूनानी कलाकारों ने की।

इस प्रक्रिया का आरम्भ कन्स्तान्टिनिया के हेमिया सोफिया नामक चर्च से हुआ। राजाओं, धर्म के सरक्षकों तथा सन्तों आदि के चित्र राजसी ठाठ वाद सहित अंकित किये गये। अनेक राजकीय व्यक्ति-चित्रों की भी रचना हुई। इस समय के पुस्तक चित्रों में भी ये ही विशेषताएँ उपसब्ध हैं। इनमें राजसी प्रभाव की प्रमुखता, आकृतियों में कुछ जबरता और ईसाई धार्मिक भावना की कमी है। राजसी भय्यता के कारण इस समय की कला को मकदूनिया के पुनदस्थान की कला कहा जाता है क्योंकि ईसाई धर्म के सरक्षक अधिकार सम्राट मकदूनियाई ही थे।

**यूनान—**इस समय की यूनानी कला पर भी मकदूनियाई पुनस्थान का प्रभाव दिखाई दे जाता है। इनका सबसे अच्छा उदाहरण एपेस के मार्ग में निर्मित डैफनी के मठ की आकृतियाँ हैं। इन पर दरबारी कला का प्रभाव बहुत कम है और ये आरम्भिक बिजेण्टाइन शैली से प्रेरित हैं। यूनानी मणिकुटिदम चित्रों में ईसा की मध्य आकृति को अनेक सन्तों तथा देवदूतों सहित अंकित किया गया है। मुम्बद के मध्य प्रायः ईसा अथवा कुमारी को भय्यता से चित्रित किया गया है तथा आलो में ईसा के जन्म से लेकर पुन जीवित होने तक की अनेक घटनाओं और ऐतिहासिक दृश्यों का अंकन हुआ है।

दिव्य सन्देश (gospel) दृश्यों में ईसा की भय्यता और भी बढ गयी है। आकृति में दृढता और स्थिरता है। न्या मोनी के मठ में अंकित कुमारी के साल पसक और हरी छाया दृष्ट्य हैं। कुमारी ने अपना कपोल ईसा की दृष्टी पर रख दिया है जो सूली से उतारे गये हैं। चित्र संयोजन में समता नहीं है अतः अवसाद के भाव में वृद्धि होती है। ईसा तथा सन्त जोग की आकृतियाँ मनोविकार रहित हैं जो धार्मिक उच्चता की परिचायक हैं।

डैफनी की आकृतियाँ बहुत अच्छी हैं। मणिकुटिदम का कार्य बहुत चमकदार है यद्यपि रंग शीतल तथा भूरे हैं। विषयो एवं संयोजनो में गम्भीरता है। कहीं-कहीं ईसा की आकृति अन्य आकृतियों की तुलना में बहुत लम्बी बनाई गई है। कुछ पात्रों की शरीर-रचना में ग्रीक मूर्तियों जैसी स्थिरता एवं गहन है। मुखाकृतियाँ सुन्दर हैं, वैश-भूषा तथा भाव समत हैं, टेकनीक श्रुति-रहित है और कुल मिलाकर डैफनी की कला किसी सुप्रतिष्ठित सभ्यता का संकेत देती है।<sup>1</sup> डैफनी के धार्मिक अथवा राजकीय, सभी स्मारक भय्यता, चमक एवं महत्ता के उदाहरण हैं।

1 "At Daphni, Byzantine art is revealed as the expression of an accomplished civilisation"  
—Jean Lassus, 'The Early Christian and Byzantine world', P. 131.

प्रायः दरबारी प्रभाव सुदूर स्थानों की कला तक में मिल जाता है। इस समय की पैरिस साल्टर, वेनिस साल्टर तथा होमिओज आफ ज्यार्जी नाबियान्सुस आदि पुस्तकों के चित्रों में भी ये ही विशेषताएँ हैं। रात्रि अथवा नदी की मानवीकृत आकृतियों आदि में सांख्यिक ध्वनियों कला का प्रभाव भी है।

सुरकी—तुर्की के चट्टानी लेख में एक विल्कुल ही नयी शैली के ईसाई पूजागृहों का निर्माण हुआ। प्रायः चट्टानों को शत्रु के आकार के भवनो का स्वरूप देकर उनमें बड़े-बड़े कक्ष बनाये गये और फिर उनकी दीवारों, गुम्बदों तथा पाटनों (महराबों) को चित्रित किया गया। इन्हें कैप्पासोसिया के पूजागृहों की कला कहा जाता है। यहाँ कुछ दीवारों पर केवल सूक्ष्म अभिप्राय अंकित हैं, जैसे ज्यामितीय अलकरण अथवा पद्मवली के समान चित्र। इनका सम्बन्ध आकृति-विरोधी युग से माना जाता है। सम्भवतः मकदूनियाई युग से यहाँ पुनः रूप-चित्रण आरम्भ हुआ जो दसवीं से तेरहवीं शती तक विस्तृत रहा है। ग्यारहवीं शती में विजेण्डाइन प्रभाव प्रमुख रहा। बारहवीं शती में कलाकृतियों की संख्या कम होने लगी किन्तु तेरहवीं शती में पुनः अनेक मध्य चित्रों की रचना हुई। इन सभी चित्रों में कुस्तुनियुग की आकृतियों का प्रभाव है। रंगों की तटक-भटक, ओलपूर्ण आकृतियों तथा शीघ्र रचना के कारण स्थानीय शैली का भी संकेत मिलता है। आकृतियाँ सामान्यतः बहुत सन्धी हैं और चित्र के प्रायः समस्त धरातल पर छापी रहती हैं। रिक्त स्थानों में स्वापत्य का अंकन रहता है। परिष्कार, छाया-प्रकाश के कोमल प्रभावों अथवा अभिव्यक्ति की मौलिकता का कोई विचार नहीं किया गया है। कहीं-कहीं तो इनमें बचकानापन भी है। प्रायः देवदूतों के साथ ईसा, सन्तो, कुमारी आदि के चित्र गुम्बदों में एव दीवारों पर अंकित हैं तथा पट्टियों अथवा बाहों आदि में ईसा, सन्तो अथवा कुमारी के सम्पूर्ण जीवन-वृत्त का अंकन किया गया है। सरलको, सन्तो, विद्यो, पैगम्बरों अथवा देवदूतों आदि के चित्र भी स्थान-स्थान पर चित्रित हैं। धर्म पर बलिदान होने वाले शहीदों को भी चित्रित किया गया है।

यहाँ की कला की सबसे बड़ी विशेषता आलेखनों का स्थान-स्थान पर समावेश, यन्त्रों में विभिन्न प्रकार के अलकरण, अनेक चित्रों के निरन्तर बने पेनस तथा प्रत्येक चित्र में आकृतियों का जमघट है जिससे दर्शक प्रभावित हुये बिना नहीं रहता।

इटली—यहाँ का शासन मजिनिगाली होते हुए भी विजेण्डियम से सर्वत्र चित्रित रहता था और उससे इसने संधि करना ही उचित समझा था। इस प्रकार इटली में विजेण्डाइन कला शैली को प्रचार का अवसर मिल गया। वेनिस का सेण्ट मार्को नामक चर्च इस समय का प्रसिद्ध धार्मिक एव कलापूर्ण स्थल है। इस भवन की रूप-रेखा सम्राट जस्टीनियन द्वारा पुनः निर्मित कुस्तुनियुग के “चर्च आफ द होली एपोसिल्स” से प्रेरित है। इसमें बड़े सुन्दर मणिकुट्टिम चित्र अंकित हैं। इनकी पृष्ठ-भूमि सुनहरी है किन्तु शैली स्पष्टतः गिन्न है जिससे यह संकेत मिलता है कि वेनिस में मणि-कुट्टिम चित्रण शैली का एक पृथक् सम्प्रदाय था। कुछ चित्र सरल और महात् हैं, कुछ अन्य चित्रों में शक्ति और गति है। टोरसेल्लो नामक स्थान पर अंकित एक गुम्बद के मध्य नीचे वक्त्र पहने तथा गोद में शिशु ईसा को सिये हुये कुमारी की एक आकर्षक आकृति अंकित है। इसे टोरसेल्लो की कुमारी (Virgin of Torcello) कहा जाता है। यहाँ की दीवारों तथा पेनलों में अन्तिम न्याय, ईसा का पुनः जीवित होना, ईसा का सूली से उतरना, सन्तो तथा अनुयायियों के मध्य सिंहासनासीन ईसा तथा देवदूतों आदि के भी अनेक चित्र हैं।

सिसली—ग्यारहवीं शती में सिसली पर इटली का अधिकार हो गया। यहाँ की कला में पश्चिमी, विजेण्डाइन तथा इस्लामी देशों की कला का समन्वय हुआ। जबर कला से पर्याप्त प्रेरणा ली गयी और वृक्षों के मध्य पशुओं तथा आखेट के दृश्यों का अंकन किया गया। इसी प्रकार के कुछ साधनी प्रभाव जस्टीनियन के समय कुस्तुनियुग की कला में भी आ चुके थे। वक्त्रों तथा अलकरणों पर बहुत अधिक फारसी प्रभाव है।

विजेण्डाइन कला शैली का प्रभाव स्वावी देशों, सर्बिया, रूस तथा बल्गारिया आदि में भी पहुँचा और वहाँ भी अनेक सुन्दर मणिकुट्टिम एव भित्ति-चित्र अंकित किये गये। तथापि इन देशों की कला में सरलता और परम्परा



का अनुकरण पर्याप्त है। प्रायः सभी स्थानों पर मरल, रुठ तथा निश्चित मुद्राओं एवं स्थितियों में धार्मिक आकृतियों तथा घटनाओं का अंकन होता रहा है।

#### क्रीटन-बिजेण्डाइन चित्रकला—

ईसाई उपासना के हेतु धार्मिक आकृतियाँ निर्मित करने वाले १३वीं से १८वीं शती तक के पश्चिमी एजियन, आयोनियन तथा क्रीट नामक यूनानी द्वीपों के समस्त कलाकारों को क्रीटन-बिजेण्डाइन नाम दिया गया है। यूनान की मुख्य-भूमि, एड्रियाटिक सागरतट तथा वालकन-प्रदेश में भी इसी शैली में कार्य होता था। इस शैली की प्रधान विशेषता इसका बिजेण्डाइन कला द्वारा प्रेरित होना है।

इस कला का स्वरूप समझने के हेतु बिजेण्डाइन कला के अन्तिम चरण को देखना होगा। इस युग की कला अब तक बहुत कम समझी गयी है। अब यह सिद्धान्त प्रायः अस्वीकार कर दिया गया है कि परवर्ती बिजेण्डाइन कला अपनी पूर्ववर्ती उन्नत शैली का पतित स्वरूप थी। अब यह माना जाता है कि १३वीं तथा १४वीं शती में इस का पुनरुत्थान हुआ था। पुनरुत्थान के मूल स्रोत के विषय में विद्वान एकमत नहीं हैं। ११३० ई० के लगभग बिजेण्डाइन क्षेत्र में ही "आबर लेडी ऑफ व्लादिमीर" की रचना हुई थी जिसमें कोमलता की मानवीय अनुभूति को बड़ी गहराई के साथ प्रस्तुत किया गया है। ११६४ ई० में यूयोस्ताविया में भी लगभग इसी प्रकार की अनुभूति व्यञ्जित करने वाली आकृतियाँ निर्मित हुईं। १२०० ई० के पूर्व ही इस प्रकार की मानवीय भावना युक्त अनेक चित्रों की रचना विभिन्न स्थानों पर हो चुकी थी और तेरहवीं शती के आरम्भ होते ही ऐसी कलाकृतियाँ व्यापक रूप में बनने लगीं। इटली की परस्थिति इससे कुछ भिन्न थी। वहाँ १३वीं शती के उत्तरार्ध में कैथेलिनी, दूशियो, सिमाबुए तथा जियोतो के पदार्पण के पूर्व प्रचीन पद्धति पर रुढ़ आकृतियों का अंकन होता रहा। इस प्रकार इतना तो निस्सन्देह निश्चय ही जाता है कि यह पुनरुत्थान आन्तरिक प्रेरणा से बिजेण्डाइन प्रभाव क्षेत्र में ही आरम्भ हुआ था, किसी बाहरी प्रेरणा से नहीं।

इस प्रकार नये विचारों का प्रधान केन्द्र कुस्तुनुनिया में ही माना जाता है। १२०४ ई० में लातीनी क्षेत्र को जीत लेने में ये विचार तथा शैली बाहर फैलने आरम्भ हुए। अनेक नवीन प्रासादों का निर्माण आरम्भ हुआ। चौदहवीं शती तक अति-अति ऊँची शैली अपने प्रेरणा केन्द्र की शैली से पृथक् दिखायी देने लगी। इसके अनेक सूक्ष्म वर्ग सम्भव हैं किन्तु अब तक प्रायः तीन प्रधान सम्प्रदाय पहचाने जा सके हैं।

प्रथम सम्प्रदाय कोरा द्वितीय के चर्च की कला से सम्बन्धित है। कुस्तुनुनिया से यह सम्प्रदाय था। शानदार मुद्राएँ, परिष्कृत रुचि, सूक्ष्म एवं कोमल वर्ण-विधान तथा सम्पूर्ण-अलंकृत पृष्ठ-भूमि इस शैली की विशेषताएँ हैं। दूसरा सम्प्रदाय मकदूनिया के सैलोनिका नामक स्थान पर था। अपेक्षाकृत अधिक नाटकीयता, आकृतियों में व्यंग्य-युक्त उल्लास, आशुनि पैविष्य, भावुकता, गहरे तथा भारी रंग तथा आलंकारिकता के स्थान पर व्यञ्जनात्मकता का मन्त्र इन शैली की विशेषताएँ हैं। तीसरी शैली के दर्शन यूयोस्ताविया के सरविया नामक स्थान के चित्रों में होते हैं। यहाँ के मजदूरन गूढ़ भवे हुए हैं बल्कि कहीं-कहीं आवश्यकता से अधिक भीड़-भाड़, अनेक नये विषयों तथा विचारों का समावेश किया गया है, रङ्गों के कुछ नवीन बस बनाये गये हैं, शैली में मकदूनिया की तुलना में अधिक प्रोत्साहपूर्ण मार्ग्य है तथा कुस्तुनुनिया की अपेक्षा कम आलंकारिकता है।

मगडिन स्पेन के राजस्थानीय रूप में ही कार्यरत रहा। मकदूनिया की शैली का प्रभाव १४ वीं शती में रूग्निन यूनान तथा जीट की कला पर पड़ा। यूनान की मुख्य भूमि, एयोस पर्वत, पश्चिमी द्वीपों तथा क्रीट में इन समय बना जैमी का जो स्थान स्वरूप विभिन्न हुआ यह सोनहवीं शती तक परिष्कृत दिखाई देता है। इनमें परन्तु कुस्तुनुनिया तथा मकदूनिया के अभिरिक्त अन्य प्रभाव भी—जैसे कि प्राचीन यूनानी मठ-शैली तथा स्पेन (Asia Minor) की कला आदि—यहाँ आने लगे।

१५वीं तथा १६वीं शती के ईसाई धार्मिक आकृतियाँ चित्रित करने वाले कलाकार क्रीट तथा मकदूनिया दोनों स्थानों से ही प्रभावित थे, यह संकेत किया जा चुका है। जब उनकी कला में क्रीट का प्रभाव अधिक होता तो वे चमकदार, आलंकारिक, परिष्कृत एवं अधिक अमूर्त चित्रण करते थे किन्तु जब मकदूनिया की ओर उन्मुख होते तो वे विविध विषयों, तेज वर्णिका एवं व्यञ्जनात्मकता को अधिक महत्व देते थे। कलाकार चाहे किसी स्थान के हों, उनकी कला में ये दोनों प्रभाव देखने को मिल जाते हैं।

इन शैलियों के कलाकार परस्पर प्रभावित होते हुए वेनिस की ओर उन्मुख हुए फलतः उनकी कला में इटली के तत्वों का समावेश आरम्भ हुआ। इसी कला को कला-विदों ने "इटलो-ग्रीक" अथवा "इटलो क्रीटन" कहा है।

इन दोनों शैलियों में वनी आकृतियों को पहचानना सरल नहीं है क्योंकि ये परस्पर प्रभावित भी रही हैं, इसी से कलाविद इन दोनों में कोई स्पष्ट रेखा नहीं खींच पाये हैं। वर्तमान उपलब्ध सामग्री के आधार पर इसके क्षेत्रीय भेद निम्नांकित रूप में माने जाते हैं—

मकदूनिया की शैली के आरम्भिक उदाहरण सर्वोत्तम रूप में सेलकिया स्थित "व चर्च आफ होली एपोस्टल्स" (The church of holy apostles) के मणिकुटिडिम (Mosaics) चित्रों में मिलते हैं। ईसा के जन्म (The Nativity) नामक चित्र में मगरियों की माटनीय मुद्राएँ दर्शनीय हैं। मकदूनिया के ही उहरीद तथा अन्य स्थानों के पूजागृहों की आरम्भिक चौदहवीं शती की मिहैसो तथा दूतिहिचे नामक कलाकारों की कला अपने ढंग की अनोखी है। एथेन्स की १६वीं शती की दिव्य-परिवर्तन (The Transfiguration) नामक आकृति में धर्म-दूतों की कोणात्मक-व्यञ्जनात्मक मुद्राएँ और अग्रभूमि में अंकित सन्तों के भाव दर्शनीय हैं।

क्रीटन शैली के उदाहरण अनेक चित्राकृतियों में उपलब्ध हैं। एथेन्स के विजेष्टाइन संग्रहालय में ईसा की सूली (Crucifixion) का चौदहवीं शती का एक पैगल चित्र इस शैली का आरम्भिक स्वरूप प्रदर्शित करता है। इस समय यह फुल्लन्तूनिया की कला के बहुत अधिक निकट थी। समीची आकृतियाँ, सयम और लयपूर्ण संयोजन इसकी विशेषताएँ हैं। अधिकांश पृष्ठ-भूमि सुनहरी सपाट रंग से चित्रित है और नीचे छोटी-छोटी अट्टालिकाएँ प्रावि सुन्दर दृश्य के चरित्र में बनाई गयी हैं। चमकदार लाल, नीले, गुलाबी तथा हरे रंगों की प्रफुल्लता पूर्ण योजना इस सम्प्रदाय की विशेषता है। आगे चलकर इस शैली में सूक्ष्म विवरण भी अंकित किये जाने लगे। अति प्रकाश (High lights) अधिक स्पष्टता में प्रदर्शित हुआ और संयोजन अधिकाधिक लयपूर्ण होते गये। ये सभी तत्व सोलहवीं शती की कला में स्पष्ट देखे जा सकते हैं। एथेन्स में सुरक्षित देवदूतों की सभा (The Assembly of Angels) नामक चित्र इसका प्रमाण है। इसमें अति-प्रकाश कहीं-कहीं ऐसा है मानो ऊपर से हल्का सपाट रंग लगा दिया गया हो। कहीं-कहीं यह पतली समान्तर रेखाओं के रूप में भी मिलता है। माइकेल डैमास्केनास (Michael Damaskenos) नामक कलाकार ने यह प्रवृत्ति बहुत अधिक रखी है।

सोलहवीं शती के उपरान्त इन शैली पर पश्चिमी प्रभाव बहुत अधिक पड़ने लगा, अतः इसे "इटलो-ग्रीक" कहा गया है। कुछ चित्रों में आकृतियाँ तो पूर्ववत् निश्चित प्रतिमाओं (Icons) के ढंग की हैं किन्तु उनके आलंकारिक विवरण पश्चिमी ढंग से अंकित किये गये हैं। इनमें ग्रीक तत्व प्रबल हैं। सोलहवीं शती के अन्त तथा सत्रहवीं शती के अनेक कलाकार इस शैली में कार्य कर रहे थे जिनमें मेनुएल जॉनफर्नरी (Manuel Zanfurnari), एलियास मास्कोस (Elias Moschos) तथा त्साने (Tsane) आदि उल्लेखनीय हैं।

कलाकारों का एक तीसरा वर्ग इटली के तत्वों को प्रमुख रूप में तथा ग्रीक तत्वों को गौण रूप में अपनाए हुए था। सम्भवतः ये इटली के कलाकार थे। पिएटा, सन्त जैरोम, जॉन बैप्टिस्ट, एण्ड्रू तथा आस्टाइन के साथ माँ और शिशु आदि चित्र इस शैली में बने हैं। इन चित्रों में प्रतिमाविद्यान एवं दृश्य योजना तो पश्चिमी है

## ६० : यूरोप की चित्रकला

किन्तु खुला सुनहरी आकाश एवं सन्तो की मुखाकृतियों की कठोरता और हल्का अति प्रकाश विजेष्ठादन परम्परा में है। वेनिस तथा एड्रियाटिक प्रदेश के अनेक चित्र इसी तकनीक तथा ऐसे ही विषयों को प्रस्तुत करते हैं।

इस शैली का एक और वर्गीकरण भी टेक्नीक की दृष्टि से किया जा सकता है। इनमें प्रायः मैडोन्ना को चित्रित किया गया है। इनमें आभामण्डल तथा परिधान या तो उत्कीर्ण हुए हैं या बहुत अधिक सुवर्णमय हैं। सुवर्ण के ये अलंकरण प्रायः चौड़े तथा बड़े हैं तथा कस्तूरी के अतिरिक्त वृष्टभूमि में भी अंकित हैं। प्रायः वानस्पतिक आलंकारिक रूपों का ही अंकन हुआ है। ये चित्र सम्भवतः वेनिस तथा पश्चिमी यूनानी द्वीपों में बनाये गये हैं जिनमें इटली की प्रेरणा रही होगी। इनका छोटा आकार यह संकेत करता है कि सम्भवतः इनका प्रयोग घरों में होता होगा, चर्च में नहीं।

इस शैली के लगभग २५० चित्रकारों की कृतियाँ उपलब्ध हैं किन्तु अभी उनका विस्तृत वर्गीकरण एवं अध्ययन नहीं हो पाया है। पन्द्रहवीं शती से ये कलाकार अपने स्वतन्त्र व्यक्तित्व को भी प्रदर्शित करने लगे थे फिर भी इनमें से कोई महान चित्रकार नहीं बन सका।

## मध्य युग की कला

### रोमनस्क शैली

इटली में पन्द्रहवीं शती में रिनेसा (पुनरुत्थान) का आरम्भ माना जाता है पर वास्तव में फ्रांस में ग्यारहवीं शती में ही रिनेसा का आरम्भ हो गया था। छठी से दसवीं शती तक पश्चिमी शैली नाम की कोई चीज नहीं थी। प्राचीन और नष्ट सम्पत्ता का आधार लेकर ईसाई धर्म की शिक्षा से बर्बर लोगों ने अपने जातिगत अलकरणों के योग से ही विजेष्टाइन कला का निर्माण किया था पर वे शैली के उत्थ को न समझ सके। ११ वीं शती में सहसा परिवर्तन हुआ। भवनो में एकता और व्यवस्था आयी। भवनो के प्रमुख स्थानों में अलंकरण हुए और रिलीफ का काम पुन आरम्भ हुआ। प्रकृति का विश्लेषण करके नियम बनाये गये। प्राय प्राचीन पैगन मिथक, ईसाई दृश्यो, यूनानी कथानको आदि के साथ बर्बरों के अलंकरणो, विजेष्टाइन, सासानी, अबुर तथा सुमेरियन पशु आकृतियो एवं प्रतीको का भी प्रयोग हुआ। इस प्रकार पूर्व और पश्चिम, पुरातन और नवीन का समन्वय हुआ।

वास्तुकला की शैली में रोमन प्रवृत्तियो के स्थान पर नवीन प्रयोग किये गये जिनसे गोथिक शैली का विकास हुआ। दोनों के मध्य के सक्रमण काल की कला, जिसमे गोथ मेहराबो का प्रयोग रोमन स्पायल की भाँति ही हुआ था, रोमनस्क शैली कहा जाता है। इस शैली के भवनो के निर्माण के साथ-साथ इस युग में जो चित्र-शैली प्रचलित हुई उसे रोमनस्क चित्रशैली कहा जाता है। रोमनस्क कला प्रधानत ११वीं तथा १२वीं शती में फली-फूली किन्तु कुछ क्षेत्रो में यह तेरहवीं शती में भी चलती रही। यह कला प्रायः किसी अभिव्यक्ति उपयोग को ध्यान में रख कर विकसित की गयी थी। यह प्रवृत्ति आगे चलकर गोथिक कला में और भी बलवती हो गयी। इस कला का स्वरूप बहुत अधिक विभिन्नताएँ लिये हुए है। प्रत्येक क्षेत्र में स्थानीय अभिप्रायो के समावेश से इसमें पर्याप्त समृद्धि भी हुई है।

दसवीं शती के अन्त में जब नार्मन तथा मैग्यार आक्रान्ताओ के आक्रमण बन्द हो गये तो समस्त यूरोप में कलाओ का पुनरुत्थान आरम्भ हुआ। शान्ति और समृद्धि के इस युग में धर्म का प्रभाव बढ़ा और इटली, फ्रांस, प्लाण्डर्स आदि देशो में अनेक नवीन भवनो, मुख्यत. गिराघरो का निर्माण हुआ। इन्हे विशाल प्रतिमाओ तथा चित्रो से अलंकृत किया गया। इस कला में रोमन, कैरोलिजियन तथा ओटोनियन पृष्ठभूमि के साथ पूर्वी, ग्राम्य एवं मुस्लिम प्रभाव भी पड़े। रोमनस्क कला धार्मिक, सैद्धान्तिक एवं नैतिक शिक्षाओ से युक्त है। इसमें प्रस्तुत दृश्यो में प्रतीक अर्थ भी छिपा रहता है। प्राय. विचित्र प्रकार के रहस्यात्मक पशु, पक्षी एवं वनस्पतियो के प्रत्येक देश में प्रचलित रूपो तथा अर्थों का समावेश करके इस कला को व्यापकता प्रदान की गयी है।

रोमनस्क प्रतिमाएँ भवनो की, अलंकरण के साथ-साथ, अभिन्न अंग भी हैं। अनेक स्तम्भो आदि को प्रतिमाओं का बाहरी रूप दे कर उन्हें आकर्षण का केन्द्र बना दिया गया है। रोमनस्क प्रतिमाओं तथा चित्रो में मानव का ईश्वर एवं ईश्वरीय दृष्टि से जो सम्बन्ध दिखाया गया है उसे यूरोपीय प्राचीन परम्पराओ के आधार पर समझने की चेष्टा की गयी है।

भग्य कल्पना, साधनो की विविधता और अभिन्न बना की श्रेष्ठता इस कला की प्रमुख विशेषताएँ हैं। शक्ति और प्रभावशालिता होते हुए भी इसमें बहुत सरलता है। रहस्यो से परिपूर्ण इस कला का मूलन धार्मिक चिन्तन के लक्ष्य से हुआ है। इसकी चरम परिणति आगे चल कर गोथिक शैली में हुई।

### रोमनस्क कला के प्रमुख केन्द्र

फ्रांस—यहाँ के आरम्भिक रोमनस्क चित्र साधारण शैली के हैं जिनकी रचना लगभग १००० ई. में हुई थी। ऐलिग की चर्च की बारहद्वारी के जो चित्र अवशिष्ट हैं उनमें ईसा और कुमारी, सन्त जोन, कुछ अन्य भक्त-

गण तथा नीचे की पंक्ति में मानवीय गुणों की चार प्रतीक आकृतियाँ आदि चित्र आमतो में अंकित हैं। ग्यारहवीं शती की कोट्रेंट की चर्च में भी मैग्ने की छवि से विभूषित एक पदक लिये दो देवदूत चित्रित हैं। सन्त जोन वेरिस्ट्रेट के चर्च में माथी की वल्सना तथा ईसा की सूसी का अंकन है। यहाँ ईसा मसीह के जीवन से सम्बन्धित अन्य दृश्य भी हैं। इनकी दिशाल आये तथा नीचे की वही पलक मिस्री कोटिक कला का स्मरण कराती हैं।

ग्यारहवीं शती के सर्वाधिक अवशिष्ट चित्र ली पाई कैथेड्रल (Le Puy Cathedral) में हैं। यहाँ गैलरी की तीन सीढ़ारों के चित्र बहुत अच्छी दशा में हैं जिनमें एक चित्र सन्त माइकेल का है। मध्य युग में चित्रित यह सबसे विशाल आकृति है। सन्त को बिचेष्टाइन धार्मिक परिधान पहनाये गये हैं जिन पर बहुभूत्य कशीदाकारी हो रही है। वे एक ब्रैयन को अपने भाले से मारते हुए चित्रित हैं। यहाँ एक मयूर-तथा हरिणों का एक युग्म भी सुन्दरता से चित्रित है। दक्षिणी गैलरी में पर्वतों पर प्रहार करते हुए भूसा की एक भव्य आकृति बनी थी जो नष्ट हो चुकी है। ईसा का यख्सलम में पवेश तथा ईसा का अन्तिम भोजन नामक दृश्य भी किसी समय यहाँ चित्रित थे।

सन्त जेफ चर्च में स्वर्ग के न्यायालय के चित्र अंकित हैं। सबसे ऊपर ईसा को अष्टाकार आभामण्डल के मध्य सिंहासनासीन दिखाया गया है। निकट ही देवदूतों से विरही कुमारी है तथा यख्सलम का प्रतीक भवन के मध्य एक मेमना है। इसमें गुण्यात्मा श्वेत वस्त्र पहने प्रवेश कर रहे हैं। एक अन्य स्थान पर अश्वारूढ ईसा चार देवदूतों के मध्य दिखाये गये हैं। ये सभी चित्र धारमिक रोमनस्क शैली के उदाहरण हैं जिनमें प्रायः शाल, पीले, भूरे, काले तथा श्वेत रंगों का प्रयोग है। कुछ समय पश्चात् गहरे हरे रंग का प्रयोग भी आरम्भ हो गया था।

फ्रँच रोमनस्क कला के सर्वश्रेष्ठ उदाहरण पोइतू (Poitou) के एक चर्च में सुरक्षित है। इस भवन के समस्त भाग सुन्दर चित्रों तथा आलेखनों द्वारा अलंकृत हैं। धारमिक फ्रँच कला के इतिहास में भी इनका महत्वपूर्ण स्थान है। ये चित्र आकार में विशाल, रंग-शोषणाओं में समृद्ध, शैली में परिपक्व तथा आकृति-विधान में विविध हैं। यहाँ एक स्थान पर कुमारी मरियम अपने कपोल को अपने पुत्र ईसा की भुजा पर विश्राम देती हुई अत्यन्त मार्मिक रूप में अंकित हैं। इस केन्द्रीय दृश्य के चारों ओर ईसा की सूसी के पश्चात् की घटनाएँ चित्रित हैं। इसी प्रकार के अन्य अनेक प्रसिद्ध एवं विशाल चित्र यहाँ अंकित हैं जिनके कारण इसे रोमनस्क कला का सिस्टाइन चैपल कहा जाता है। सिंसारो की सृष्टि करते हुए ईश्वर, लावण्यमयी हव्वा, तूह का स्वागत करते हुए प्रभु, बाबुल की मीनार तथा इब्राहीम, यूसुफ एवं भूसा की जीवन-गाथाएँ भी यहाँ पर चित्रित हैं। इन भित्ति चित्रों पर बहुत विचार-विमर्श हो चुका है और यह कहा गया है कि प्रायः एक ही पीढ़ी तथा एक ही समुदाय के चित्रकारों ने इनकी रचना की है क्योंकि रेखांकन एवं छाया-प्रकाश की पद्धति इस समस्त कार्य में लगभग एक-समान ही है।

बारहवीं शती के चित्र प्रायः पश्चिमी एवं केन्द्रीय फ्रांस में सुरक्षित हैं। एक स्थान पर एक अश्वारूढ ईसाई सम्राट (सम्भवतः कोन्स्टेन्टाइन) का चित्र बना है। इसमें बैंगनी रंग बहुत अधिक प्रयुक्त हुआ है। यही साध्वी स्त्रियों के मध्य कुमारी मरियम, सन्तों के साथ सिंहासनासीन ईसा, देवदूतों के मध्य मेमना आदि का स्वर्ग के यख्सलम की पृष्ठभूमि में अंकन किया गया है।

मिनाइ के चित्रों में भावना की सुकुमारता तथा रंगों की कोमलता दर्शनीय है। ईसा के जन्म की खूबी में वासुरी वज्राते धरवाहे, मिस्र को पलायन, ईसा को स्तनपान कराते हुए कुमारी, ईसा की थोर बढ़ते देवदूत तथा एक प्रीतिभोज आदि के दृश्य अंकित हैं। गौथिक कला में जो गम्भीरता थी उसके बीच यहाँ देखे जा सकते हैं। स्त्रियों के वस्त्रस्थल के परिधान में समकेन्द्रिक वक्र रेखाओं से सिंक्रुहने वनायी गयी हैं तथा अनेक स्थानों पर चमकदार श्वेत पृष्ठ भूमि में चमकदार रंगों से आकृतियाँ अंकित हुई हैं। एक अन्य चर्च में अश्वारोहियों के दल परस्पर युद्ध करते हुए दिखाये गये हैं। फसाविदों का विचार है कि यह ११६३ ई में सुल्तान नूस्दीन की पराजय से सम्बन्धित दृश्य है। एक अन्य चर्च के अर्द्ध-गुम्बद में सोचक आकृतियों से घिरे सिंहासनासीन ईसा

एवं विद्वक्तियों के नीचे सन्तों की आवश्यक आकृतियाँ अंकित हैं जो रानी थियोडोरा एवं उसकी दासियों के विजेण्डाइन चित्र-समूह का स्मरण कराती है। यहाँ यूनानी सन्तो की भी कुछ आकृतियाँ हैं। केटासोनिया के चर्च में ईसा को चार देवदूतों से घिरा हुआ दिखाया गया है। एक देवदूत के हाथ में एक पुस्तक तथा शेष तीनों के हाथों में एक-एक पशु का अग्रभाग है। ईसा की आकृति नीची पृष्ठभूमि में है तथा चारों ओर की आकृतियाँ पीले तथा नीले रंगों में हैं। यह चित्र भड़कीले कालीन जैसा प्रभाव उत्पन्न करता है। अन्य चित्रों में प्रायः गहरे बादामी रंग का सामान्य वातावरण है, हरे रंग के दो बल तथा पीले-नारंगी का भी प्रयोग है। वक्र रेखात्मक त्रिभुजों के रूप में गहरे लाल रङ्ग का प्रयोग कपोलों के निम्न भाग में किया गया है।

मूढ़ में जो चित्र उपलब्ध हुए हैं उनमें विविध कल्पना के दर्शन होते हैं। यहाँ मानवाकृतियाँ, पक्षी, वास्तविक तथा काल्पनिक पशु, वंशी, वन, त्रिभुज, पद्मभुज, मुड़े हुये पीले तथा अर्द्धवृत्त आदि आलंकारिक अभि-प्राय बड़े ही विविध रूपों तथा रंगों में चित्रित किये गये हैं। प्रायः सिन्दूरी, गुलाबी, अग्नि के समान चमकदार पीले, धूरे तथा बैंगनी रंगों का सुन्दर एवं प्रभावशाली प्रयोग हुआ है। इस प्रकार बारहवीं शती के चित्रों की रंग-योजनाएं अपेक्षाकृत अधिक समृद्ध हैं जिनमें मूल रंगों के विभिन्न गहरे तथा हल्के बलों का निर्माण करने के अतिरिक्त बैंगनी, हरे, ठोके जैसे पीले तथा नीले रंगों का भी प्रयोग हुआ।

उत्त युग में गोस पदकों (Medallions) के मध्य विभिन्न पशुओं को चित्रित करने की भी प्रथा थी। ऐसे चित्रित पदक प्रायः सजी गिरजाघरों में मिल जाते हैं। इनका धार्मिक महत्व था।

स्पेन—यहाँ चित्रकला के दो स्वरूप भिन्नते हैं—(१) चित्रित चित्रण एवं (२) काष्ठ चित्रण। इनमें प्रायः सिद्दासनासीन कुमारी, सन्तवर्ग, धार्मिक आचार्यों तथा ईश्वरीय दूतों का चित्रण किया गया है। स्वर्ग तथा नरक आदि के दृश्य भी हैं। स्थानीय पशु-पक्षियों एवं वनस्पति का प्रयोग आलंकारिक अभिप्रायों में किया गया है।

स्पेन के भित्ति-चित्रण पर प्राचीन शास्त्रीय परम्पराओं का प्रभाव है। चित्रों में आरम्भिक रंग गीली क्रोडको पद्धति से बने गये हैं तथा रेखाकृत टेम्परा विधि से किया गया है। बनस्प एवं गड़गड़ीलता प्रदर्शित करने के हेतु आकृतियों में श्वेत तथा काले रंगों का प्रयोग किया गया है। प्रायः खनिज रंगों लाल, पीले, हरे तथा धूरे को ही श्वेत अथवा काले के साथ मिला कर प्रयोग किया गया है। कहीं-कहीं सुखे लाल, कृमिदाना नीला, तेज हरा तथा नारंगी-पीला आदि रंग भी प्रयुक्त हुए हैं।

बारहवीं शती के प्रथम चरण में स्पेनिश भित्ति-चित्रण पूर्वाप्त उन्नत हुआ। इस समय विजेण्डाइन परम्परा में जो भित्ति-चित्र बने उनमें कुछ कठोरता, ज्यामितीयता और आलंकारिकता आदि विशेषताएँ आ गयी हैं। प्रायः सीढ़ी खड़ी आकृतियाँ सम्पुष्ट मुद्राओं में ही चित्रित की गयी हैं। कुछ चित्रों में वर्णनात्मकता, प्रभावशाली रेखा तथा विविध कल्पना का प्रयोग बड़ी जीवन्तता तथा स्वाभाविकता से हुआ है। स्पेन में विजेण्डाइन परम्परा में कार्य करने वाले केटासोनिया के तीन प्रसिद्ध चित्रकार थे—मास्टर आफ ताहूल, मास्टर आफ मेडरेली तथा मास्टर आफ पेडरेट। इनमें से प्रथम कलाकार को सम्पूर्ण रोमनस्क चित्रकला के प्रमुख चित्रों में से एक माना जाता है। आकृतियों का सुस्पष्ट रेखाकृत एवं व्यञ्जना-क्षमता इसकी प्रधान विशेषताएँ हैं। मास्टर आफ पेडरेट की रेखाएं योजनाबद्ध हैं। उसने प्रायः सिन्दूरी, कृमिदाना, धूरे, हरे तथा पीले रंगों में भड़कीली आकृतियाँ अंकित की हैं।

चौथी में बने एक चित्र, जिसमें दानियाल की भविष्यवाणी तथा सन्त स्टीफेन को पत्थर मारने का दृश्य है, के कलाकार ने चित्रगत विस्तार एवं प्रकाशीय प्रभावों को बड़े अच्छे ढंग से प्रस्तुत किया है।

दूसरी शैली की परम्परा में कार्य करने वाले कलाकारों पर इटली का प्रभाव प्रमुख रहा है। विभिन्न आकृतियों के अतिरिक्त इस शैली में आरेख के दृश्य भी अंकित किये गये हैं।

बारहवीं शती के अन्त में नव-विजेण्डाइन प्रवृत्ति आरम्भ हुई। स्वच्छन्द रेखाओं की प्रवृत्ति भी बलवती,

हुई। सम्भवतः यह कार्य इटली अथवा फ़्लोरेंस के किसी कलाकार ने किया है। तेरहवीं शती की इंग्लिश कला से इसमें पर्याप्त साम्य है।

धीरे-धीरे स्पेन की कला गौथिक शैली की ओर बढ़ने लगी। स्पेन की पेनल चित्रकारी भी भित्ति चित्रों के समान ही है। प्रायः अलसी का तेज रंगों में मिलाकर दीवारों पर गीली तथा सूखी दोनों विधियों से कार्य किया गया है। श्वेत, काले, सटेंडे, पीले, लाल, सिंदूरी, कृमिदान, हरे, हल्के तथा गहरे क्लरई रंगों का संगतिपूर्ण प्रयोग हुआ है। लाल तथा पीले रंगों की प्रधानता है। तेरहवीं शती में ही प्लास्टर आफ़ पेरिस की पीछी में सुवर्ण तथा सुनहरी वर्णित मिलाकर भित्ति चित्रों में स्वर्णकारी की अनुकृति की गयी है।

इटली—यहाँ की रोमनस्क कला का स्वरूप पर्याप्त विविध है। दसिमी इटली का सीधा सम्पर्क बिजेण्टियम एवं पूर्वी देशों से था और उत्तरी इटली का उत्तरी यूरोप से सम्बन्ध था। केन्द्रीय इटली में प्राचीन परम्पराएँ चल रही थी।

लोम्बार्डी के चित्रों में प्रभावपूर्ण गहनशीलता, प्रबल छाया-प्रकाश एवं अतिप्रकाश तथा वस्तुओं में बिजेण्टाइन प्रभाव होते हुए भी शारीरिक उभारों का संकेत दिया गया है। इनकी शैली ने परवर्ती इटली तथा फ्रांस की चित्रकला को भी प्रभावित किया। आबोस्ता के चर्च में चित्रों की आकृतियाँ गाढे तथा भारी रंगों में अंकित हैं, वस्तुओं में भी गहनशीलता का प्रभाव है और दृश्य-गोचना सख्त एवं व्यवनात्मक है। मुष्काकृतियाँ गोल हैं जो किसी भिन्न परम्परा का संकेत करती हैं। नेत्र विस्वास तथा सौर्द्धि अनुपाकार हैं, कपोलों का रंग कुछ भिन्न है।

ओलीवियो के चित्रों की रंग-योजनाएँ कोमल हैं किन्तु इन पर नवीन बिजेण्टाइन सहुर का प्रभाव है। बारहवीं शती के चित्रों में हैसेनिस्टिक प्रभावों का भी समन्वय करते की चेष्टा हुई। धीरे-धीरे कलाकार गहरी रेखाओं की ओर बढ़ते गये हैं और आकृतियों की गहनशीलता को छोड़ते गये हैं। तेरहवीं शती में बुद्ध आदि के दृश्यो का भी अंकन हुआ जिन्होंने आगे चलकर गौथिक कला में जन-जीवन के चित्रण को प्रेरणा दी।

आल्पाइन क्षेत्र के चित्रों में मानवाकृतियों तथा देवदूतों को पुष्पों के समान तथा पक्ष फूल की पंक्तियों के समान खुले हुए अंकित किये गये हैं। एक स्थान पर कबचधारी सैनिक तथा कुत्तों को हिरन का पीछा करते हुये चित्रित किया गया है। हिंसा और पापाचरण से सम्बन्धित विषय का माह चित्र इस युग की धार्मिक कला में अपने दम का एक माल उदाहरण है। इब्राहीम के बलिदान के एक चित्र की पृष्ठ-भूमि में हिम सन्निहित शैल-शृंग एवं उनके नीचे छोटे-छोटे कोमल श्वेत पौधे अंकित किये गये हैं। इस प्रकार इस युग के कलाकार ने दृश्य-चित्रण का भी किंचित् प्रयत्न किया है। इस क्षेत्र में रोमनस्क शैली के अन्तिम चित्रों में धनुर्वेदों का अंकन है। इनके साथ-साथ यहाँ गौथिक शैली भी आरम्भ हो गयी।

रोम तथा लैटियम क्षेत्रों के ग्यारहवीं शती के चित्रों में गहरे रंग की बाह्य रेखाएँ अंकित की गयी हैं तथा आकृतियों में हल्के एवं सपाट रंग भरे गये हैं। सम्भवतः इनमें रोमन मणिकुट्टिम चित्रों की प्रेरणा है। रोम के अन्य चित्रों में रंगों का भारीपन, आकृतियों का उभार, छाया प्रकाश तथा अतिप्रकाश का प्रयोग हुआ है। इन दोनों शैलियों में भित्ति चित्रों के अतिरिक्त द्विफलक एवं द्विफलक भी निर्मित हुए हैं। अनेक मणिकुट्टिम चित्रों में भी इस का पालन हुआ है। बारहवीं शती में रोम में वेनिस के कुछ चित्रकार मणिकुट्टिम चित्रों की रचना के हेतु आमन्त्रित किये गये। इन्होंने रोम में पल रही आलकारिक एवं यथार्थवादी प्रवृत्ति को रोक दिया। फसत. यहाँ जो शैली विकसित हुई उसमें लकड़ी के खिलोनों के समान आकृतियों, मुद्राओं और रेखाओं की कठोरता एवं अपारदर्शी रंगों का पुनः प्रचलन हो गया। तेरहवीं शती के अन्त में इस शैली को प्राणवात् बनाने की चेष्टा की गयी। इस समय के चित्रों में परिष्कार एवं दरबारी भावना के दर्शन होते हैं।

दस्कनी में बारहवीं शती में पैन्थ तथा वेदिका चित्र अधिक बने। इनमें विजेण्डाइन शैली का अनुकरण किया गया है। छास पर बनाये गये कुण्डली-चित्रों में परिष्कृत शैली का प्रयोग है। इस समय सिसली में जो पुस्तक-सम्प्रादाय हुई उसमें अंगूर-सत्ता तथा पंचकोण फूल-पत्तियों का विशेष प्रयोग हुआ। मध्य तेरहवीं शती से सामाजिक विषयों का चित्रण विशाल स्तर पर आरम्भ हो गया। बोरोना इनका प्रधान केन्द्र था। इस समय विजेण्डाइन प्रभाव कम होने तथा फ्राँच प्रभाव बढ़ने लगा।

जर्मनी तथा मध्य यूरोप—यहाँ रोमनस्क भित्ति-चित्रों के बहुत कम उदाहरण अवशिष्ट हैं। इनमें पर्याप्त विविधता है। प्रायः भित्ति-चित्रण की मिश्रित पद्धति का प्रयोग हुआ है। चित्र का प्रश्न सीधे दीवार पर ही बनाया गया है। प्रायः सन्तों से घिरे ईसा, सिंहासनासीन मरियम, अन्तिम न्याय तथा बाइबिल की अन्य कथाओं का चित्रण विजेण्डाइन शैली के अनुकरण पर हुआ है किन्तु आकृतियों में घनत्व दशानि की चेष्टा की गयी है। ईसा की आकृति में आभा-भण्डल एवं रङ्ग-योजनाओं के माध्यम से देवत्व का प्रभाव उत्पन्न किया गया है। बारहवीं शती के चित्रों में रोमनस्क घनत्व भी मिलता है तथा आकृतियों में पहले जैसा तनाव नहीं है। स्वाबिया में ईसा की मृत्यु तथा पुन जीवित होने की घटना को प्रतीकार्य सहित प्रस्तुत किया गया है। राइन नदी के तटवर्ती क्षेत्र में ईसा तथा सन्तों के जीवन चरित्र अंकित हैं और सन्तों के वसिदान का मार्मिक पक्ष विशेष रूप से चित्रित हुआ है। यह ईसाई धर्म के प्रति यहुदी भावना का परिचायक है।

इन सभी स्थानों पर भित्ति-चित्रों के अतिरिक्त पुस्तक चित्र भी बने। इनकी शैली स्थानीय भित्ति-चित्रों के ही अनुरूप है।

इंग्लैण्ड—यहाँ सर्वप्रथम से सर्वाधिक प्राचीन रोमनस्क चित्र सुरक्षित हैं किन्तु ये बहुत क्षत-विक्षत अवस्था में हैं अतः इनकी शैली का अनुमान करना कठिन है। परवर्ती चित्रों का अनेक स्थानों की शैलियों से साम्य है। इंग्लिश चित्रकारों ने अनेक यूरोपीय देशों में जाकर कार्य भी किया था। प्रायः फ्रांस तथा स्पेन में ऐसे चित्र अधिक हैं।

इंग्लैण्ड में नार्थन बिजय के उपरान्त अनेक ग्रन्थ एवं चित्रकार नार्थम्बी से आये। पुष्पित वनस्पति, मानवीय, पशु तथा भयानक आकृतियों के अलंकृत रूपों आदि से युक्त नार्थम शैली ने इंग्लैण्ड में प्रवेश किया। इस शैली के साथ-साथ स्थानीय विचेस्टर शैली भी बारहवीं शती में प्रचलित रही बायीं।

बारहवीं शती के आरम्भ में पुस्तक-अलकरण के एक नवीन सम्प्रदाय का आरम्भ हुआ। इनमें पूर्ण पृष्ठों के चित्रों में, जिनमें किंचित विजेण्डाइन शैली का प्रभाव है, जन-जीवन का भी सुन्दर चित्रण है। चित्रकारों के हस्ताक्षर अत्यन्त अलंकृत हैं। इस समय का एक प्रसिद्ध चित्रकार ह्यूगो था।

मध्य बारहवीं शती में शक्तिशाली एवं अतिशय पूर्ण चित्रों तथा आलंकारिक अभिप्रायों के प्रति रुचि बढ़ जाने से इंग्लैण्ड की शैली में परिवर्तन आया। कैथेड्रलरी तथा विचेस्टर के चित्रित ग्रन्थ इसके उदाहरण हैं। इनमें मानवाकृतियों पर ज्यामितीय अलंकरणों का प्रभुत्व है। मानवाकृतियों में पर्याप्त गतिशीलता है एवं वे रङ्गों के द्वारा घरातलों से पूर्णतः पृथक् कर दी गयी हैं। बारहवीं शती के अन्त में यहाँ रङ्गों की चमक एवं अलंकरणों का आविर्भाव हो गया। कलाकारों ने अपने हस्ताक्षर बहुत अलंकृत और विभिन्न प्रकार की पद्धतियों से घिरे हुए बनाये हैं। इनमें विजेण्डाइन स्रोतों के माध्यम से शास्त्रीय तत्वों को भी अन्तर्भुक्त करने की चेष्टा की गयी है।

इन देशों के अतिरिक्त रोमनस्क शैली स्केण्डेनेविया में भी प्रचलित हुई। प्रायः सभी स्थानों पर यह कला विजेण्डाइन से गोथिक शैली की ओर होने वाले परिवर्तनों की सूचक है। इसीलिये कुछ विद्वानों के मतानुसार रोमनस्क शैली अपूर्ण गोथिक शैली के अतिरिक्त कुछ नहीं है।

रोमनस्क शैली को रेखाएँ अपनी पूर्वप्राप्ति कला की अपेक्षा हट्ट एवं प्रवाहपूर्ण हैं। रेखा का महत्व बढ़ा है। प्रायः गहरे तथा चमकदार रङ्गों के प्रति अधिक रुचि रही है। हल्के रङ्गों का प्रयोग धीरे-धीरे समाप्त हो गया है।



यूट्रेक्ट माल्टर (Utrecht Psalter) की अनुकृतियों में इस प्रवृत्ति का क्रमशः विकास देखा जा सकता है। आरम्भिक अनुकृति में कोई परिवर्तन नहीं हुआ है। बारहवीं शती के मध्य की प्रति में रेखाएँ हट हो गयी हैं। बारहवीं शती के अन्त तक आते-आते चित्रण-विधान पूर्णतः परिवर्तित हो गया है। रङ्ग तथा रेखा दोनों कठोर हो गये हैं। घनी सरसको के हेतु निर्मित प्रतियों में मणियों के समान दमकते रङ्ग लगाये गये हैं। इस युग में इनामेल चित्रण की भी पर्याप्त उन्नति हुई। धातु पर चित्रित आकृतियाँ भी एक प्रकार की चमक से युक्त रहती थी जो इस समय बहुत लोकप्रिय थी। इस समय का इनामेल का कार्य मणि-रत्न जटित आभूषणों तथा विजेन्टाइन मणि-मुद्रिम के सदृश है। रोमनस्क कला सूक्ष्मता एवं शैली-वैशिष्ट्य को लेकर शास्त्रीय प्रेरणाओं की ओर झुकी थी अतः विजेन्टाइन कला उसके हेतु केवल एक अन्तरिम आदर्श मात्र थी। रोमनस्क कला में सर्वाधिक महत्व धातु-निर्मित वेदिकाओं आदि का था। उसके पश्चात् पूजाग्रहों के भवन महत्वपूर्ण समझे जाते थे। अन्य समस्त कलाएँ गीण रूप में प्रयुक्त हुईं। इन सबका समन्वय होने से ही परवर्ती काल में गोथिक कला का उद्भव हुआ।

### गोथिक शैली

गोथिक कला शैली का आरम्भ बारहवीं शती पूर्वार्द्ध में फ्रांस में हुआ था। ११३५ ई० में फ्रांस के तत्कालीन शासक अब्बोट भूजर (Abbot Suger) ने पेरिस के बाहर निर्मित सन्त डेनी (St Denis) के चर्च में कैरोलिजियन शैली के अलकरणों आदि को परिवर्तित करना आरम्भ किया और उनको बलवत्तन बनाने का प्रयत्न किया गया। लगभग तेरहवीं शती के मध्य तक यह कार्य पूर्ण हुआ। इस नवी शैली के अनुसार धातु की उत्कीर्ण आकृतियों से अलङ्कृत द्वार कपाट, जो प्रायः कांस्य के बनाये जाते थे, भवनो में लगाये जाने लगे। इनके ऊपर भवनो में मणिमुद्रिम का कार्य भी किया जाता था। धातु, विशेष रूप से कांस्य के बने द्वार-कपाटों की प्रथा इटली और रोम में बहुत पहले से ही प्रचलित थी अतः इसे कोई नवीनता नहीं माना जा सकता। सम्भवतः सूजर का लक्ष्य फ्रांस में इटैलियन चर्च का निर्माण करना था। इस चर्च को बनाने वाले कारीगर यद्यपि रोमन कला-शैली में दीक्षित थे तथापि वे लिबटवरलैन्ड आदि निचले देशों के निवासी थे और ये सभी रोमनस्क रुचि वाले थे। अतः जिसे गोथिक शैली कहा जाता है वह वास्तव में पहले से चली आ रही रोमनस्क प्रवृत्तियों का ही व्यवस्थित रूप है। इनमें ईसाई धार्मिकता और रोमनस्क परम्पराओं का सम्मिश्रण हुआ था। इस कला की सबसे महत्वपूर्ण बात आकृतियों की प्रतीकता है। भवनो पर जो अतिशय अलकरण रोमनस्क कला में होने लगे थे उनका इस युग में विरोध किया गया और मानवीयता का दृष्टिकोण फैला। बारहवीं शती की सबसे बड़ी उपलब्धि मानववादी विचारधारा का विकास है जिसे ईसाई धार्मिकता के साथ जोड़ने का प्रयत्न हुआ। विद्यालया तथा गान-शौकत को अहकार का भूल कारण माना गया।

सन्त डेनी के चर्च में नवीनीकरण होने के साथ ही पेरिस नगर तथा समीपवर्ती क्षेत्रों में अनेक नवीन भवनो का निर्माण आरम्भ हो गया जिनकी शैली की उद्भावना में अनेक देशों के कलाकारों ने सहयोग दिया। इन भवनो में स्तम्भों का विशेष महत्व था जो नुकीले मेहराबों को जन्म देते थे। इन्हीं मेहराबों पर छत स्थिर रहती थी। ऐसे भवन धार्मिक कार्यों के हेतु विशेष उपयोगी होते थे। इनमें लम्बे तथा ऊँचे दरवाजों और खिड़कियों का प्रयोग होता था जिनमें से बहुत अधिक प्रकाश भवनो में आ सकता था। द्वार-कपाटों तथा खिड़कियों में लगे काँच, मेहराबों तथा दीवारों के छोटे-छोटे पैनलों में बने चित्रों के रूप में ही गोथिक चित्रकला के अधिकांश उदाहरण उपलब्ध हैं। इनके अतिरिक्त कुछ पुस्तक-चित्रों की भी रचना हुई।

इस प्रकार गोथिक शैली आरम्भ में उत्तरी फ्रांस की एक स्थानीय शैली थी। मध्य बारहवीं शती तक यह क्षेत्र विश्व में बहुत महत्वपूर्ण हो गया और इसी कारण तेरहवीं शती (१२१५ ई०) में गोथिक शैली को अन्तर्राष्ट्रीय महत्व प्राप्त हुआ। एक वर्ष में गोथिक शैली के प्रचलन का अर्थ था कलाओं का केन्द्र पूर्व के बजाय

पश्चिम की ओर हट जाना। इस युग में राज्य को चर्च के अभाव से मुक्त करने का भी प्रयत्न हुआ। इसका परिणाम यह हुआ कि धार्मिक अधिकारियों ने विषुद्ध धार्मिक कला के प्रति अपना आग्रह शिथिल कर दिया। दूसरी ओर चर्च की प्रतिष्ठा में भी कमी आयी और लोगों ने यह समझा कि राज्य शक्ति को उलटने-पलटने में चर्च का भी बहुत बड़ा हाथ रहा है।

बारहवीं शती में सहसा ही उत्तरी फ्रांस समस्त यूरोप में विचारों का सर्वोच्च केन्द्र माना जाने लगा। इस पुनरुत्थान का अन्तर्राष्ट्रीय महत्व है। इस समय बड़ी सान्धानी से इस बात का प्रयत्न हुआ कि कहीं हम प्राचीन पैगन सभ्यता की ओर तो नहीं बढ़ते जा रहे हैं? उत्तरी फ्रांस के प्रमुख स्थानों—बार्दोस, रीम्स, लाबोन तथा पैरिस में सात उदार कलाओं का अध्ययन आरम्भ हुआ और गणित आदि के माध्यम पर गौथिक स्थापत्य का विकास हुआ। रोमनस्क भवनो से गौथिक भवनो में एक बड़ा अन्तर यह कि गौथिक भवनो में विषुद्ध ज्यामिति का प्रचुरता से प्रयोग हुआ है। स्तम्भों, स्तरदलों तथा मेहराबों आदि के रूप में प्रायः रेखाओं तथा चापों की ही अनुभूति होती है। नुकीले मेहराबों का इस सैली में इतना प्रयोग हुआ है कि नुकीले मेहराबों वाले समस्त भवन ही गौथिक कहे जाने लगे। पर इसके पूर्व रोमनस्क भवनो में भी नुकीले मेहराबों का प्रयोग हुआ था। गौथिक भवन प्रायः लम्बे पतले खम्भों और नुकीले मेहराबों से ही बने हैं। इनमें दीवारें बहुत कम हैं। खम्भों पर मूर्तियाँ उत्कीर्ण हैं। दीवारों के स्थान पर बड़े-बड़े ऊँचे दरवाजे तथा खिड़कियाँ हैं। इस प्रकार चित्र-चित्रों के हेतु इन भवनों में कम स्थान है, रंगों काँच की खिड़कियों के लिये अधिक। कहीं-कहीं छोटे पेनल-चित्र भी बने हैं और पुस्तक चित्रण भी हुआ है। गौथिक कला के प्रायः ये ही रूप समस्त देशों में प्रचलित रहे हैं।

आभूषणों तथा चमकदार रंगों के प्रति गौथिक युग में भी बहुत रुचि बनी रही। प्रायः सभी मूर्तियाँ रंगी जाती थीं, भवनो के कुछ निश्चित भागों में भी रंग किये जाते थे। कहीं-कहीं चित्र भी बनाये जाते थे। अतः गौथिक युग में चित्रकला को कोई बहुत महत्वपूर्ण स्थान नहीं मिल सका। धार्मिकता के कारण सपाट आकृतियों से ही काम चल जाता था। उनमें गढ़नशीलता अथवा छाया-प्रकाश के प्रयोग की कोई आवश्यकता ही अनुभव नहीं होती थी। प्रायः प्रतिमाओं का अध्ययन न वहन कर सकने वाले धार्मिक स्वभाव के लोग चित्र बनवा लेते थे। इटली में इस प्रकार का कार्य बहुत अधिक हुआ है। फ्रांस में तेरहवीं शती में प्रचुर संख्या में चित्र बने। इस कला की सबसे बड़ी उपलब्धि आकृतियों की प्रतीकता और पूर्वाग्रहों से मुक्त करके यथार्थात्मक प्रस्तुतीकरण के धरातल पर प्रतिष्ठित करना है। ये कलाकार स्वयं यह नहीं जानते थे कि उनकी इस उपलब्धि का कितना महत्व है। किन्तु यह विशेषता केवल पेनल-चित्रों में ही विशेष रूप से मिलती है। पुस्तकों को असकृत करने वाले चित्रकार तो नदी-नदी शैलियों और नये-नये फैशनों के आविष्कार में ही लगे रहे। इस प्रकार चित्र के इसमें परिप्रेक्ष्य एवं गढ़नशीलता आदि के भ्रम उत्पन्न करने का जो प्रयत्न गौथिक कला में आरम्भ हुआ उसने परवर्ती कला को बहुत प्रभावित किया। हेनरी फोसलिन के अनुसार “स्वयं से सम्बन्धित वस्तुओं को ससार से सम्बन्धित कर देना ही गौथिक कला का महान् सत्य था। ईसा की सूली के एक चित्र ‘The Altarpiece of the Parlement Paris’ में ईसा के दोनों ओर तत्कालीन फ्रांसीसी अधिपति वर्ग के व्यक्ति पैरिस में पढ़ी जाने वाली वेशभूषा में चित्रित किये गये हैं।

फ्रांस—यहाँ की गौथिक कला में ऐतिहासिक विषयों के अतिरिक्त सेंट लुई का जीवन चरित्र, शिशु-क्रिस्तान में बने मृत्यु का नृत्य, सेण्ट मेरीटाइम में बने ईसा के वाल-जीवन के चित्र, सार्थ में व्यक्ति नरक में हंस्य तथा अन्य स्थानों पर बने कुमारी के जीवन, सिद्दासनासीन ईसा, सूली, सन्तों के बलिदानों, एण्ड्रयू आदि की गाथाओं, कुमारी का अभियेक तथा समकालीन सम्राटों, ईसाई पादरियों आदि के चित्र अंकित हुए हैं। इनके अतिरिक्त स्थान-स्थान पर अमूर लताओं तथा गोल पदकों के आलंकारिक आलेखन भी चित्रित हुए हैं। फ्रांस की कला पर

हालैण्ड, फ्लान्डर्स तथा वेल्जियम आदि की कला का भी प्रभाव पड़ा है। सामान्यतः फ्रांसीसी गोथिक कला की आकृतियों में भारीपन नहीं है, रेखाएँ कोमल तथा प्रवाहपूर्ण हैं। प्रायः वृक्ष, वनस्पति, पर्वत, मानवाकृति, वेश-भूषा आदि सभी वस्तुओं में पर्याप्तता का प्रयत्न किया गया है। इस शैली के अतिरिक्त अनेक चित्रों में रंगीन काँच का प्रभाव देखा जा सकता है, जैसे शिशु ईसा के जीवन-चरित्र तथा नरक के चित्रों में। निजी भवनों के चित्रों की शैली में दरबारी छोट-छाट का प्रभाव मिलाता है। चौदहवीं-पन्द्रहवीं शती की फ्राँच कला में भौतिक प्रतिमा-विधान तथा सयोजनों के दर्शन होते हैं। कलाकारों ने चित्रों की सौन्दर्य-वृद्धि के हेतु, सुनहरी पृष्ठ भूमियों, चमकदार रंगों, शान-शोक तथा आलंकारिक आलेखनों का प्रयोग किया है। अनेक चित्रकार शाही परिवारों तथा धर्माधिकारियों के व्यक्ति-चित्र अंकित करने में लगे रहे। पन्द्रहवीं शती की कला में दृश्य-चित्रण एवं आत्मिक रहस्यात्मकता का विशेष प्रभाव रहा है।

फ्रांस में गोथिक पुस्तक-चित्रण कला रंगीन काँच की कला से प्रभावित होती रही किन्तु चित्रों के भारी और हाशियों में मनुष्यों, राक्षसों, पशु-पक्षियों अथवा आबेष्ट-दृश्यों को अंकित किया जाता रहा। इन पर इंगलिश कला का प्रभाव माना जाता है।

रंगीन काँच—गोथिक युग में रंगीन काँच की कला का पर्याप्त विकास हुआ। ये काँच दरवाजों तथा खिचकियों में जहाँ बिये जाते थे जो दिन के प्रकाश में भवनों के आन्तरिक भारों में बड़ा ही रंगीन वातावरण उत्पन्न कर देते थे। फ्रांस में रंगीन काँच का कार्य मुख्य रूप से रीम्स नगर के सेण्ट रेमी, कार्टूस, ब्रुजेंज, पेरिस के स्टे कैपिस आदि में हुआ है (फलक ६-ग)। इनकी आकृतियों की मुद्राओं तथा परिधानों पर भूतिकला का प्रभाव है। प्रायः हल्के रंगों की अथवा खेत पृष्ठ-भूमि पर गहरे तथा चमकीले रंगों की आकृतियाँ बनायी गयी हैं। पीले रंग के स्थान पर चाँदी के रंग का भी प्रयोग हुआ है। कुछ चित्रों में आकृतियों में एक ओर परछाई भी अंकित की गयी है जिससे उनमें रिलीफ के समान किञ्चित् उभार का आभास होता है।

फ्रांस के गोथिक चित्रकारों में ज्यान फ्यूसिस (Jean Fucelle), ज्यान द बोर्लियेन्स (Jean de Orleans) एटीन लॅंग्लीयर (Etienne Langlier), कोलार्ड द साखोन (Colard de laon), निकोला फ्रोमेण्ट (Nicolas Froment), ज्यान बैलेगेम्स (Jean Bellegambe), जेराह डेविड (Gerard David), क्वेण्टिन मैसी (Quentin Massys), ज्यान फूके (Jean Fouquet), एंजर्स (Angers), ज्यान बूर्दिचोन (Jean Bourdichon), मास्टर आफ मोलिन्स (Master of Moulins), तथा होनोर (Honore) के नाम प्रमुख हैं।

स्विटजरलैण्ड—यहाँ की कला प्रायः फ्रांस से प्रभावित है और इसके अत्यल्प उदाहरण ही अवशिष्ट हैं। प्रायः एण्टवर्प, एन्स्टरडम, लोम्बार्डी, वाल्टेन्सबर्ग, बर्न आदि स्थानों पर सुरक्षित चित्रचित्रों, पेनलों, रंगीन काँच तथा पुस्तक-चित्रों के रूप में यहाँ की गोथिक शैली की कलाकृतियाँ सुरक्षित हैं। प्रायः ईसा के जीवन, सन्त जॉन, स्टीफेन, पीटर, पाल तथा धर्म पर बलिदान हो जाने वाले महापुरुषों के जीवन-चरित्र एवं चित्र अंकित किये गये हैं। पुस्तक-सज्जा में पुष्पों, लताओं, मनुष्यों आदि के अलंकरणों का भी प्रयोग हुआ है। पृष्ठभूमि में लाल, नीला अथवा सुनहरी रंग भरा गया और कहीं-कहीं भवनों अथवा प्राकृतिक दृश्यों का भी अंकन हुआ है। आगे चलकर हरे, बादामी तथा हल्के लाल रंग की भी पृष्ठभूमियाँ चित्रित होने लगीं।

यहाँ के चित्रकारों में मास्टर आफ वाल्टेन्सबर्ग (Master of Waltenburg) तथा कोनार्ड वित्ज (Konard Witz) प्रमुख हैं।

स्पैन—यहाँ गोथिक कला का इतिहास प्रायः १२७५ से १५२५ ई के मध्य तक विस्तृत है। प्रायः केसाइल, बालेन्निया, बार्गो, तोलेदो, आनादा, वेस्स, बारसीलोना, एन्दासुसिया, बेंलोका, एरागन, आदि में यहाँ के गोथिक उदाहरण सुरक्षित हैं। यहाँ की कला में भी ईसाई धर्म से सम्बन्धित तथा सरक्षकों एवं राजपरिवारों के चित्र अंकित किये गये हैं। यहाँ की कला में वास्तविकता तथा मानवीयता का प्रभाव अधिक है जिसके कारण धार्मिक

भावना में गिरावट आयी है। रेखाओं में वारीकी तथा कोमलता है, रंग योजनाओं में वही वारीकी से विविधता लायी गयी है। अरब के सम्पर्क से रेखात्मक अलंकरण भी आरम्भ हुआ। इटली के प्रभाव से लयात्मकता का भी समावेश हुआ। अन्तर्राष्ट्रीय गोथिक शैली के युग में यहाँ चित्रयत्न विस्तार के प्रभाव देने का प्रयत्न हुआ तथा आकृतिकर्षां गतिपूर्ण बनने लगी। स्पेन की अन्तिम गोथिक शैली हिस्पानो-मूलीमिश शैली कही जाती है। इस कला में नैसर्गिकता के प्रति विशेष आग्रह है। वस्तुवादी वयार्थवादिता, शरीर-रचना की सरलता तथा मानवतावादी भावना का समावेश इन चित्रों में हुआ है।

स्पेन में रंगीन काँच की कला पर आरम्भ से ही फ्रेंच प्रभाव रहा है। इस कला की आकृतियाँ धार्मिक प्रतीकता लिये हुए हैं। कुछ कलाकारों ने श्रेष्ठ आचार्यों द्वारा चित्रण के हेतु बनाये गये रेखाकनों की अनुकृति पर रंगीन काँच के चित्र निमित्त किये। लियोन, एविला तथा तोलेदो के ईसाई धार्मिक भवनों की रंगीन काच की कला स्पेन में विशेष प्रसिद्ध रही है। पुस्तक-चित्रण में क्रोमल रंग-योजनाओं का प्रयोग हुआ है।

स्पेन के गोथिक शैली के चित्रकारों में जुआन ओलिवर, रक द आर्ताजोना, मास्टर आफ मोलाइट, जुडी बोरासा, बर्नार्डो मार्टोरल, निकोला फ्लोरेण्टीनो, निकोला कॉसिस, जुडी डालमी तथा बार्तोलेम बरमीको के नाम प्रमुख हैं। मूलीमिश कलाकार जान बान आइक भी १४२५ ई में स्पेन आया था। इसकी शैली का भी स्पेन की कला पर प्रभाव पड़ा। इसके अतिरिक्त एम्ब्रुया थाकेन्ना, जिओतो तथा ह्यूगो वान डर स्वेब की कला से भी स्पेन के गोथिक चित्रकारों ने प्रेरणा ली है। यहाँ के भित्ति चित्र तैल माध्यम में निमित्त हैं।

मध्य यूरोपीय देश—इन देशों में गोथिक प्रभाव प्रायः चौदहवीं शती के आरम्भ से ही व्यापक हो सका। प्रायः बिजेन्टाइन तथा रोमनस्क शैलियों का प्रचलन यहाँ बहुत रहा था। इस कला के प्रधान केन्द्र जर्मनी में कोलोन, आस्ट्रिया में वियना, चेकोस्लोवाकिया में प्राग, तथा बोहीमिया, साल्जबर्ग, वैबेरिया साइलेसिया, पोलेण्ड, पूर्वी प्रशिया आदि थे। इन देशों की कला आपस में एक-दूसरे देश से भी प्रभावित हुई है और इंग्लैंड, फ्रांस, इटली तथा जर्मनी की कला से भी। वयार्थवाद के साथ-साथ यहाँ की कला में अधिभ्रमना क्षमता भी पर्याप्त है। पन्द्रहवीं शती की जर्मनी की गोथिक कला में आकृतियों तथा भाव के अनुकूल ही प्रच्छन्नमियों में दृश्य-योजना कल्पित हुई है जिससे चित्र के प्रभाव में एकता आयी है।

इस क्षेत्र में बोहीमियन कलाकार मास्टर आफ ट्रेवन तथा हेन्बर्ग का चित्रकार मास्टर बर्ट्रम विशेष प्रसिद्ध हो गये हैं।

मध्य यूरोपीय देशों की कला प्रायः रेखा-प्रधान रही है, आकृतियों की गहनशीलता पर विशेष ध्यान नहीं दिया गया है। इटली के प्रभाव से कहीं-कहीं वयार्थवादिता कुछ समय के लिये अवश्य दिखायी दे जाती है। फिर भी आकृतियों में अलौकिकता, भारहीनता, फैशन, अर्थात्त सिफ्टुडनी वाले वस्त्र, परिप्रेक्ष्य का अभाव, रंगों की चमक-दमक आदि इस क्षेत्र की कला की सामान्य विशेषताएँ रही हैं। इस क्षेत्र में रंगीन काँच की कला भी यद्यपि पर्याप्त समृद्ध रही है तथापि उसमें विविधता नहीं है। इनकी शैली में परिपक्वता भी है। कहीं-कहीं शिष्ट-कर्मियों में केवल आसकारिक आलेखन ही चित्रित हुए हैं। इनके विपरीत पुस्तक चित्रों में चित्रण एवं प्रवाहपूर्ण परिधानों सहित मानवाकृतियों का अंकन हुआ है। इनमें गहनशीलता पर अधिक बल दिया गया है, रेखा पर नहीं। जहाँ अलंकरण हैं वहाँ वे बहुत भट्ठकोले हैं।

इटली—यहाँ की गोथिक कला में भी ओल्ड तथा न्यू टेस्टामेंट की कथाओं का चित्रण ही प्रधान रूप से हुआ है। आरम्भ में तो कला पर धर्म का कठोर अनुशासन था किन्तु कलाकारों द्वारा अपने गप बना लेने के उपरान्त कला कुछ स्वतन्त्र हुई और उसने जन-जीवन के हर्ष-शोक को अपनी अभिव्यञ्जना का साधन बनाया। यहाँ के प्रसिद्ध भित्तिचित्र असीसी में सेंट फ्रांसेस्को तथा सेंट पीटर, फादुओं में ऐरोना जेफन, वनोरेम में मेस्ट

क्रोचे, उफीजी, मेरिया नोबेल्वा, सेण्ट मार्को का कान्वेण्ट, सिएना टॉसन हाल, नेपिल्स, पीसा, उम्ब्रिया, रोम, बोलोना तथा वेनिस आदि स्थानों के चर्चों, उपासना-गृहों एवं अन्य धार्मिक भवनों में अंकित हैं।

इटली की कला में इस युग में परिप्रेक्ष्य तथा गहराई देने का बहुत प्रयत्न हुआ। अब तक आकाश प्रायः धुनहरी बनता था, अब वह नीले रंग से बनाया जाने लगा। चित्रों में नैसर्गिकता, स्वाभाविक सहजता तथा दृष्टिगत यथार्थता का समावेश हुआ। इटली की गोथिक शैली के प्रमुख चित्रकार निम्नलिखित हैं—

१—सिमाबू (Giovanni Cimabue, १२४०—१३०२) यह इटली के फ्लोरेंटाइन स्कूल का प्रसिद्ध कलाकार था। इसे इटली की चित्रकला का पिता (Father of Italian Painting) कहा जाता है। यूरोप की आधुनिक चित्रकला के इतिहास में प्रायः सर्व प्रथम इसी का नाम लिया जाता है। कहा जाता है कि यह जिबोत्तो का गुरु था। कला के क्षेत्र में इसने पर्याप्त मौलिकता दर्शायी और रुढ़ियों का बहिष्कार किया। सिमाबू की प्रतिष्ठा का प्रधान कारण विख्यात कवि दान्ते द्वारा उसका उल्लेख है जिसमें उसने कहा है कि “सिमाबू समझता था कि कला के क्षेत्र में वही सबसे आगे है, किन्तु जिबोत्तो ने उसका स्थान ले लिया था” विजेन्टाइन शैली में वस्तु की सिकुड़ने दर्शाने वाली रेखाएँ कठोर होती थीं किन्तु सिमाबू ने उन्हें शिथिल कर दिया। सिर को एक ओर झुका हुआ बनाया और अगुलियो को कुछ चबलता प्रदान की। सिमाबू ने आकृतियों को पर्याप्त स्वाभाविक बनाने की चेष्टा की है। सम्भवतः १२७२ ई० में वह रोम गया था जहाँ उसने प्राचीन शास्त्रीय कलाकृतियों को देखा होगा और उनसे प्रेरणा ली होगी। सिमाबू की एकमात्र अवशिष्ट प्रामाणिक कृति पीसा के उपासनागृह में अंकित सेण्ट जोन का विशाल मणिकुट्टम चित्र है जिसमें उसने १३०२ ई० में कार्य किया था। इसके अतिरिक्त अन्य चित्र असीसी तथा उफीजी में भी उसके द्वारा अंकित कहे जाते हैं जिनमें मेडोला की आकृति प्रधान रूप से चित्रित हुई है। असीसी से ही इटली में गोथिक शैली का आरम्भ माना जाता है। सिमाबू के साथ दूसरों की भी आरम्भिक कला-शिक्षा असीसी में हुई थी। सिमाबू के जीवन चरित के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं है। रोम, पीसा तथा असीसी के चर्चों में ही उसने कार्य किया था। असीसी में उसने जो कार्य आरम्भ किया था उसे जिबोत्तो ने पूर्ण किया। सिमाबू के पश्चात् इटली की कला में वास्तविक गहराई तथा उच्चार और परिप्रेक्ष्य का प्रभाव दिखाने का कार्य जिबोत्तो ने किया।

२—जिबोत्तो (Giotto-१२६६ अथवा १२७६-१३३७) यह सिमाबू का शिष्य था। सिमाबू तथा जिबोत्तो दोनों को आधुनिक कला का अन्मदाता (The founders of modern Painting) कहा जाता है। इन कलाकारों ने विजेन्टाइन आकृतियों की कठोरता को समाप्त कर उनमें स्वाभाविकता लाने का प्रयत्न किया। इस कार्य में सिमाबू की अपेक्षा जिबोत्तो अधिक सफल हुआ। उसने ईसा आदि की दैवी आकृतियों को मानवीयता प्रदान की और ईसाई कला में कलाकार की व्यक्तिगत एवं मानवीय अनुभूति को प्रमुखता दी। इस प्रकार कला में कलाकार का व्यक्तित्व प्रथम बार प्रकट हुआ। उसने वस्तु आदि की सिकुड़नी में रेखाओं का कम प्रयोग किया और रंगों द्वारा ही स्थानीय उच्चार दिखाने का प्रयत्न किया। धार्मिक आकृतियों में उसने मौलिक भाव भरे।

कहा जाता है कि जिबोत्तो एक गहरिये का सड़का था और भेड़ें चराते समय स्लेट आदि पर भेड़ों आदि के चित्र बनाया करता था। एक बार सिमाबू ने उसे देखा और उसे अपने साथ पसोरे से ले गया। वहाँ उसने अपनी प्रतिभा का अच्छा प्रदर्शन किया जिसके फलस्वरूप सिमाबू उसे अपने साथ असीसी के चर्चों को चित्रित करने के लिए ले गया। इस चर्च के ऊपरी कक्ष में जिबोत्तो ने सन्त फ्रांसिस के जीवन से सम्बन्धित चित्तिचित्रों का अंकन किया। कुछ कलाविदों के विचार से ये चित्र जिबोत्तो ने अंकित नहीं किये हैं क्योंकि इनकी शैली जिबोत्तो की सामान्य शैली से पर्याप्त भिन्न है, फिर भी इन चित्रों के मानवतावाद के कारण उनके जिबोत्तो द्वारा निर्मित

होने की सम्भावना ही व्यक्त की जाती है।<sup>1</sup> रस्किन ने उसे "बादशवादी, परम्परा तथा औपचारिकता के विरुद्ध साहस पूर्ण प्रकृतिकतावादी" कहा है।<sup>2</sup>

१३०० ई. के लगभग St Peter के चर्च में भी 'जियोतो ने एक विस्तृत मणिकुटिम्भ भित्ति-चित्र की रचना की थी किन्तु इसमें अन्य कलाकारों ने इतना अधिक काम फिर से कर दिया है कि मूल कार्य प्रायः पूरी तरह छिप गया है।

फ्लुवा के एरीना चैपल में सन्त जोशिम, सन्त अन्ना, कुमारी मरियम तथा ईसा के जीवन चरितों का भी अनेक जियोतो ने किया था। सम्भवतः ये चित्र १३०६ अथवा १३०६ ई. में पूर्ण हुए। इन चित्रों में अंकित आकृतियों में अधिकाधिक घनत्व, स्वभाविकता, भावप्रवणता एवं नाटकीयता के दर्शन होते हैं। (फलक ७क)

१३२० ई. के लगभग फ्लोरेन्स के St Croce नामक स्थान के चार कक्षों (Chapels) को चित्राङ्कित करने के हेतु जियोतो को आमन्त्रित किया गया। इनमें से सन्त फ्रांसिस, सन्त जॉन द बैपटिस्ट, सन्त जॉन इवाङ्जलिस्ट तथा स्वर्गारोहण (Assumption) के चित्र ही तीन कक्षों में बेष हैं। इनमें शैथिल्य की भाँति कला का किञ्चित् प्रभाव द्रष्टव्य है। १३२६-३३ ई. के मध्य जियोतो ने चैपल में भी कार्य किया था किन्तु अब उसमें से कुछ भी बेष नहीं है।

बोलोना, फ्लोरेन्स, लन्दन, म्यूनिख, पेरिस, तथा वॉशिंगटन आदि में जियोतो द्वारा निर्मित अनेक पेश-चित्र सुरक्षित हैं। कहा जाता है कि ये अकेले उसी की कृतियाँ न होकर उसके शिष्यों की भी हैं जो उसी की शैली में कार्य करते थे। उफीजी की मेडोना, बर्लिन की कुमारी तथा फ्लोरेन्स का सूली का चित्र निर्विवाद रूप में उसी की रचनाएँ मानी जाती हैं। चौदहवीं शती में मेसेनियों तथा माइकेल एंजेलो पर भी उसका प्रभाव पड़ा। जियोतो ने केवल मानवाकृतियों ही नहीं अपितु भवनों एवं प्राकृतिक पृष्ठभूमि को भी बड़ी कुशलता से अंकित करने की चेष्टा की है। किन्तु इन आकृतियों को पूर्णतः यथार्थमय नहीं कह सकते क्योंकि मनुष्यों की तुलना में वृक्ष, पर्वत एवं पवन छोटे आकारों में बने हैं। परिप्रेक्ष्य के नियमों का भी पूरी तरह पालन नहीं किया गया है। फिर भी आलोचकों के मत से कला के क्षेत्र में उसकी देन बहुत महत्वपूर्ण है।<sup>3</sup> जियोतो का एक प्रमुख शिष्य गेद्दी था। फ्लोरेन्स की कला पर सिमाबू तथा जियोतो का बहुत प्रभाव पड़ा और अनेक कलाकारों ने इनका अनुकरण किया।

३—एण्ड्रिया ऑरकेग्ना (Andrea Orcagna—१३०८-६८) फ्लोरेन्स में मध्य चौदहवीं शती में कार्य करने वाला एक प्रसिद्ध चित्रकार, मूर्तिकार एवं वास्तुकार था। जियोतो के वाद्यों से पूर्णतः सहमत न होते हुए भी वह बहुत लोकप्रिय हुआ। १३४३/४४ में वह चित्रकारों के सङ्घ में तथा १३४२ में पापान-शिष्यों के सङ्घ में प्रविष्ट कर दिया गया। फ्लोरेन्स के St. Maria Novella के Strozzi Chapel में उसने एक विवाह भित्ति-चित्र की रचना की है। इस चित्र में आकृतियों को रेखा प्रदान रूप में कल्पित किया गया है और गहराई के प्रभावों को अस्वीकार कर दिया है। सुनहरी पृष्ठभूमि में प्राचीन रूढ़ आकृतियों की रचना की ओर उसका अधिक झुकाव रहा। १३६८ में वह रण हो गया और उसकी अनेक अपूर्ण कृतियों को उसके भाई Jacopo तथा Nardo ने पूर्ण किया। फ्लोरेन्स, लन्दन, न्यूयार्क, वॉशिंगटन, बेटीकन तथा फिलाडेल्फिया आदि में उसके अनेक चित्र सुरक्षित हैं।

1. "A daring naturalist in defiance of tradition, idealism and formalism"

2. श्री रॉबर्ट गोल्डवॉटर का कथन है—"Giotto turned the art of painting from Greek into Latin and rendered it modern. He mastered art more completely than any one else ever did."

जियोतो की समाधि पर फ्लोरेन्स के पन्द्रहवीं शती के कला-संरक्षक मेसिरी लोरेन्सो ने निम्न पंक्तियाँ लिखावयी थी—*"Lo, I am he.....to whose right hand all was possible, by whom dead painting was brought to life, by whom art became one with nature For I am Giotto"*

अनेक बाहरी कलाकारों जैसे जिओवानी दा सिनानो, जिओत्तोनो तथा ज्युस्टो दे मेनावुई आदि के भी बहुत से चित्र फ्लोरेन्स में हैं।

सिएना में प्राचीन परम्पराएँ बहरी जहाँ बसाए रही। कुछ कलाकारों ने, जिओत्तो के अनुकरण का प्रयत्न किया पर वे भी आध्यात्मिकता को अधिक महत्त्व देते रहे, आकृति की स्वाभाविकता को नहीं। यहाँ की कला में बारीकी और मायुक्तता भी बहुत है जिसके कारण मढ़कीली रङ्ग-योजना तथा शरीर के वनाय मुद्राकृति की विवरणात्मकता पर अधिक बल दिया गया है। यहाँ गौथिक कला पर फ्रांस का प्रभाव आया।

फ्रांस तथा सिएना में इनागेल तथा मूर्तिकला के कारण बहुत घनिष्ठ सम्पर्क था। इन शैलियों का प्रथम प्रयोक्ता दूशियो (Duccio di Buoninsegna) था। उसकी कला में फ्रँच लघु चित्रों से अत्यधिक साम्य है तथा जिओत्तो के समान ही परिप्रेक्ष्य के तत्वों का पालन हुआ है।

४—दूशियो (१२५५/६०—१३१८/१९ ई०) सिएना का प्रथम महान् चित्रकार था और जिस प्रकार फ्लोरेन्स की कला में जिओत्तो का महत्त्व है उसी प्रकार सिएना का कला में दूशियो का है; फिर भी उसमें जिओत्तो के समान स्वाभाविकता की शक्तिवासी प्रवृत्ति नहीं है। दूशियो को सिएना की चित्रकला का पिता कहा जाता है। उसने अनेक अपराध किये थे जिनके कारण सिएना की सरकार ने उसे अनेक बार बन्धित भी किया था। फिर भी वह बड़ा प्रतिभावान् कलाकार था। जिओत्तो की भाँति क्रांति न करके दूशियो ने शताब्दियों के परिधम से विकसित बिजेन्टाइन कला की समस्त उपलब्धियों को समन्वित करने का ही प्रयत्न किया। इनमें उसने तत्कालीन ईसाई धर्म की मानववादी भावना को और जोड़ दिया। १२७८, ७९ तथा ८० ई० में उसने अनेक चित्र बनाये। फ्लोरेन्स के *Sta Maria Novella* के एक चर्च के हेतु उसने मेडोन्ना का एक विशाल चित्र अंकित किया था जिसे वसारी नामक इतिहासकार ने सिमब्रू द्वारा अंकित माना है। १३०८ से १३११ तक उसने सिएना के उपसना-गृह (Cathedral) के लिये एक चित्र अंकित किया। इस चित्र में मेडोन्ना अपनी गोद में शिशु ईसा को लिए सिंहासन पर वासीन हैं, चारों ओर अनेक सन्त बड़े हैं और ऊपर देवदूत एकत्रित हैं। ऊपर तथा नीचे ईसा, मेरी तथा 'सन्तो' की जीवन-गाथाएँ चित्रित हैं। सामने की आकृतियों में घनत्व, आरिथिक विशेषताएँ आदि बड़ी कुशलता से अंकित हैं और इनमें नवीनता तथा मौलिकता भी है। पीछे के छोटे दृश्यों में जीवन गाथाओं को भी सरलता से प्रस्तुत किया गया है। सुवर्ण तथा अन्य चमकदार रंग स्वयं में सौंदर्य की भावना के पोषक बन कर आये हैं, आकृतियों की गहनशीलता को व्याख्या करने के हेतु उनका प्रयोग नहीं हुआ। आकृतियों को बाँधने एवं चित्र के घरातल पर आलंकारिक प्रभाव उत्पन्न करने के उद्देश्य से विविध प्रकार की रेखाओं का प्रयोग हुआ है। तीन वर्ष में पूर्ण होने के उपरान्त यह चित्र बड़े सम्मान के साथ एक जुलूस बनाकर पूजागृह तक ले आया गया। इसके पश्चात् सिएना में जो कलाकार हुए उन में कोई भी दूशियो की आलंकारिक शैली की समता नहीं कर सका। इसके चार चित्र प्रसिद्ध हैं :—(1) *The calling of the apostles Peter and Andrew*, (2) *Maesta*, (3) *Virgin and Child enthroned*, (4) *The Marys at the tomb* ये विशेषताएँ सिएना स्कूल में लगभग दो शताब्दियों तक चलती रहीं। अगली पीढ़ी के कलाकारों साइमन मार्तिनी तथा लोरेन्जेत्तो पर भी दूशियो का प्रभाव पड़ा।

५—साइमन मार्तिनी (Simone Martini) १२८४—१३४४ ई०—यह सिएना का दूसरा प्रसिद्ध कलाकार था और दूशियो का शिष्य था। इसने केवल रेखात्मक शय की दृष्टि से ही रेखा का विकास किया। दूशियो की परिष्कृत रथ योजनाओं को भी उसने विकसित किया। जिओवानी पिसानो की मूर्ति-कला एवं फ्रँच गौथिक कला से भी वह विशेष प्रभावित था। जिस प्रकार, दूशियो ने सिएना के चर्च हेतु मेडोन्ना का एक विशाल चित्र अंकित किया था उसी प्रकार मार्तिनी ने सिएना ट्राउनहॉल के लिये इसी विषय को चित्रित किया था। इससे ज्ञात होता है कि आरम्भिक काल में वह दूशियो से पर्याप्त प्रेरित हुआ। चन्द्र

उसमें जो गोथिक प्रवृत्ति थी वह उसकी अपनी कृति "संत लुई" में स्पष्ट उभर कर आई। यह नेपिल्स में निर्मित हुई थी। इस समय नेपिल्स फ्राँच खासतन में था और वहाँ के शासक ने मार्तिनी को नवीन शैली में चित्राकन के हेतु आमन्त्रित किया था। इसी के उपलब्ध में साइमन मार्तिनी ने उक्त सन्त के चित्र की रचना की थी। इस समय से उसकी कला दरवारी कला कही जाती है जो परिष्कृत तथा सुसज्जित है और फ्रांसीसी प्रभाव से युक्त है।

साइमन मार्तिनी ने मेडोना की जिस आकृति का विकास किया वह सिएना की कला में बहुत महत्वपूर्ण सिद्ध हुई। १३२८ ई० में उसने सिएना के टाउनहाल के हेतु बुधवार का एक व्यक्ति-चित्र अंकित किया। इसकी पृष्ठभूमि में सैनिक तम्बुको का विस्तृत दृश्य चित्रित है। इसके पश्चात् उसने असीसी में सन्त फ्रांसेस्को तथा सन्त आर्टोन के जीवन कृतो का अंकन किया। इनमें फ्राँच-गोथिक कला का पर्याप्त प्रभाव है, साथ ही अरवारोहियों की शान-शौकत का भी चित्रण है जो साइमन की एक प्रमुख पहचान है। उसका सर्वश्रेष्ठ चित्र उद्घोषणा (The Annunciation) से सम्बन्धित है जो उफीजी, फ्लोरेंस में है। इसे उसने अपने साले सिल्वो मेम्मी के साथ चित्रित किया था और इस चित्र पर दोनों के हस्ताक्षर हैं। यह चित्र सिल्प-कौशल का अद्भुत उदाहरण है जिसमें स्वर्ण का प्रचुर प्रयोग है। साथ ही दो आध्यामी अमूर्त आलेखन का भी यह अच्छा प्रमाण है। समकालीन कलाकार जिओतो आदि के यथार्थवाद से तो यह कोसो दूर है। १३४९ में उसने ईसा के जीवन की एक घटना को चित्रित किया जिसमें चिकित्सको से हगहने के उपरान्त ईसा अपने घर लौट रहे हैं। इसमें मणियों के समान धमकदार रंगों का प्रयोग हुआ है। उसने कुछ अन्य चित्र भी बनाये। सिएनावासी उसे भद्धान चित्रकार मानते थे। एण्टवर्ग, बसिन, बिरामिशन, बोस्टन, केम्ब्रिज, लेनिनग्राद, नेपिल्स, न्यूयार्क, ओटावा, पेरिस, सियना, वेटीकन तथा वाशिंगटन आदि में उसके अनेक चित्र सज्जित हैं।

साइमन मार्तिनी के चित्र बड़े जीवन्त, सुन्दर तथा दिव्यभावयुक्त हैं। इजिबो के पश्चात् सिएना की दूसरी पीढ़ी के कलाकारों ने यह अग्रणी रहा है। इसके चित्रों की बड़ी माँग थी। इसने नेपिल्स के सम्राट के हेतु चित्र बनाये, पीसा तथा ओरवीतो में चित्राकन किया तथा असीसी के बैपिस में कार्य किया। किन्तु इसका सर्वोत्तम कार्य सिएना में ही है। १३३३ ई० में रोम के निष्कासित पोप ने उसे एविनन (फ्रांस) में आमन्त्रित किया। वही कार्य करते हुए उसकी मृत्यु हुई। सभा हुआ रेखाकन और शीघ्रता उसकी ऐसी विशेषताएँ हैं जिनका आगे के कलाकार अनुकरण करते रहे। इसके प्रसिद्ध चित्र हैं—(1) St. Francis (2) St. Martin being made a knight (3) Annunciation (4) Guidonco do Fogliano तथा (5) Coronation of the Virgin.

इसी समय धर्मापि एट्रो सोरेन्सिती तथा एम्बोजियो सोरेन्सिती नामक दो कलाकार भी बहुत प्रसिद्ध हुए। एट्रो ने फ्लोरेंस कला के प्रभाव से दैनिक जन-जीवन तथा कौटुम्बिक जीवन के चित्रण का सिएना की कला में सूत्रपात किया। इन चित्रों में कठना की अच्छी व्यवस्था हुई है। एम्बोजियो ने दृश्यगत विस्तार के प्रभाव भी दशनि की चेष्टा की है जिनके कारण दूर से दिखायी देने वाले नगर दृश्य, नौके से दिखायी देने वाले ऊँचे पर्वतों तथा ऊपर से दिखायी देने वाली नीची घाटियों के बहुत सुन्दर चित्र बनाये हैं। इसका प्रभाव आधुनिक दृश्य-चित्रण पर भी माना जाता है।

सिएना के अन्य कलाकारों ने बार्ना एवं मैत्तियों के माग प्रयुक्त हैं। उम्ब्रिया में सन् १३१० ई० में मेडोना का एक चित्र किसी अज्ञात कलाकार ने किया था। इसी प्रकार ईसा की सूली का भी चित्रण करने वाले चित्रकार का नाम श्रात नहीं है।

उपर्युक्त स्थानों के अतिरिक्त पीसा, सिसली, रोम, अब्रुज्जी, बोलोना, वेनिस, पादुआ, वेरोना, लोम्बार्डी आदि में भी अनेक कलाकृतियाँ गोथिक शैली में बनीं किन्तु इनमें से अधिकांश सन्ध हो चुकी हैं। बोलोना में वाइसेल कैवेली तथा वेनिश में पाबोसो वेनेजिआनो प्रमुख चित्रकार हो गये हैं। १३८० ई० के आसपास उत्तरी इटली की



गोथिक कला में एक बार पुनः उन्नति का ज्वार बाधा। इस समय के कलाकारों में मिसोनेल्लो, जेन्टाइल द फ्रेडिगानो, स्टीफेनो दा जेवियो एवं जिबोवानी या ग्रासी के नाम प्रमुख हैं। इनकी कला में भव्यता एवं शान-शौकत के साथ-साथ स्वाभाविकता भी है।

**रमीन काँच**—इटली के भवनो में बड़े-बड़े काँच के दरवाजों अथवा खिड़कियों का प्रचलन न होने से रमीन काँच का अधिक प्रयोग नहीं हुआ। तेरहवीं शती तक यहाँ जो भी थोड़ा-बहुत रमीन काँच का कार्य हुआ वह रोमनस्क शैली में ही था। असीसी से गोथिक शैली की काँच की कला का आरम्भ तेरहवीं शती में हुआ। यहाँ की इस कला के विकास का अर्थ जर्मन, अल्सेसियन, स्विस् तथा इटालियन कलाकारों को है। पादुवा, सिएना तथा फ्लोरेंस में भी रमीन काँच का सुन्दर कार्य हुआ है जिसके कलाकारों में जिबोवानी द बोनिनो एवं मास्टर आफ फिगलाइन प्रमुख हैं। अनेक रमीन काँच भित्ति चित्रकारों द्वारा निर्मित भी कहे जाते हैं।

**इरलैण्ड**—यहाँ पर ईसाई धर्म तथा सरसको, पादरियों, राजपरिवार एवं जन-जीवन विषयक गोथिक शैली के भित्ति चित्र प्रायः विंसेन्टर चैपल, वेस्ट मिनिस्टर ऐबी, सेण्ट कैथ चैपल, सेण्ट स्टीफेन चैपल आदि भवनो की दीवारों पर अंकित हैं। इनकी शैली पर इटली, विशेष रूप से फ्लेमिंगो तथा बोहीमिया की कला का प्रभाव है। यहाँ बहुत कम कृतियाँ अवशिष्ट हैं।

**रमीन काँच**—इरलैण्ड में रमीन काँच की एक विशेष चित्रण पद्धति प्रचलित हुई जिसके प्रदर्शन का अर्थ सेण्ट डेनिस को है। इस पद्धति में आलकारिक आकृतियों के मध्य रमीन काँच की पट्टियाँ जड़ दी जाती हैं। ये टाइलों जैसा प्रभाव उत्पन्न करती हैं। अन्य देशों में प्रचलित काँच की खिड़कियों के समान कार्य भी इरलैण्ड के केण्टरबरी तथा लिंकन ज्वाइना गृहों तथा यार्क मिनिस्टर के केशेड्रल में हुआ है। आरम्भ में यहाँ प्यामितीय रूपों तथा आलकारिक फूल-पत्तियों का चित्रण बहुत हुआ। आगे चलकर मानवाकृति का अंकन भी होने लगा जिसे किसी मण्डप अथवा गृह में स्थित दिखाया जाता था। प्रायः श्वेत काँच पर ही यहाँ आकृति-चित्रण हुआ है। रमीन काँच आमातित किया जाता था। पन्द्रहवीं शती में यहाँ रमीन काँच की कला में अलकरण प्रवृत्ति पुनः अवलंबी हो गयी।

इरलैण्ड की पुस्तक-चित्रण कला में तेरहवीं शती में हेनरी तृतीय के समय एक विशेष शैली प्रचलित हुई जिसे 'दरबारी शैली' कहा जाता है। जैसा कि इसके नाम से ही स्पष्ट है, सल्फावीन सरसको, अमीरो तथा दरबारियों आदि के द्वारा ही इस शैली को प्रोत्साहित किया गया था।

गोथिक कला की चरम परिणति शास्त्रीय पुनरुत्थान में हुई जिसका प्रधान केन्द्र इटली में था किन्तु जिसका प्रभाव यूरोप के समस्त देशों में पहुँचा।

## पुनरुत्थान काल की चित्रकला

### पृष्ठभूमि

मध्य युगीन इटली में जहाँ एक ओर राजनीतिक अस्थिरता थी वहीं दूसरी ओर व्यापार एवं कलाओं की बड़ी उन्नति हो रही थी। उत्तरी यूरोप की अपेक्षा इटली बड़ा समृद्ध देश था और पूर्वी देशों से रेशम तथा मसालों का व्यापार यहीं होकर शेष यूरोप में फैल रहा था। १५वीं शताब्दी में व्यापार के अन्य भागें खुले, अमरीका की खोज हुई और अमरीकी सुश्रुति से स्पेन का राजकोष भर गया। इसने इटली की अर्थव्यवस्था को बुरी तरह प्रभावित किया; किन्तु इसका प्रभाव सत्रहवीं शताब्दी में ही स्पष्ट रूप से अनुभव किया गया। १४वीं से १६वीं शताब्दी तक तो इटली के जेनोवा, मिलन, वेनिस, माण्डुआ, जेरारा, बोसाना, फ्लोरेंस, पीसा, सिएना, पेरुजिया तथा रोम आदि प्रसिद्ध नगर ही सम्पूर्ण यूरोप के व्यापार पर अधिकार किये रहे।

इटली में पवित्र रोमन शासकों का आधिपत्य था जो जर्मन थे, अतः वे इटली में प्रभावशाली शासन की स्थापना नहीं कर सके। स्थानीय पोप समय-समय पर इनका विरोध करते रहे। इटालियन कवि दान्ते ने चौदहवीं शताब्दी में लिखे, "ऑन मोनार्की" नामक ग्रन्थ में इसका स्पष्ट विवेचन किया है। इससे तथा तत्कालीन अन्य ग्रन्थों से ज्ञात होता है कि इस समय विभिन्न नगरों के शासक अपना प्रभाव-क्षेत्र बढ़ाने का प्रयत्न करते रहते थे।

विदेशी शासन के विरोध के बावजूद इटली-वासियों की भी एक ओर उसका सामना नहीं कर सके। पन्द्रहवीं शताब्दी में फ्रांसीसियों तथा अंग्रेजों ने परस्पर युद्ध हुआ और जर्मन लोग आन्तरिक उपद्रवों में उलझ गये। फ्रांस के चार्ल्स अष्टम ने १४६४ में इटली पर आक्रमण किया, जर्मनों ने १५२७ में रोम का विजय किया, फिर भी पन्द्रहवीं शताब्दी में कला की दृष्टि से इटली में स्वर्ण युग का सूत्रपात हुआ।

पन्द्रहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में इटली में पाँच शक्तियों ने स्वयं को सुदृढ़ बनाने का प्रयत्न किया। ये थी—मिलन, वेनिस, फ्लोरेंस, नेपल्स तथा पेपल रियासतें। नगर-राज्यों की ये शक्तियाँ छोटे-छोटे नगरों को अपने प्रभाव-क्षेत्र में रखने, सम्पत्ति को संचित करने एवं युद्ध की सम्भावनाओं को कम करने के प्रयत्न में लगी रहती थी।

इन सब परिस्थितियों के कारण कला भी केवल कुछ नगरों में ही केन्द्रित हो गयी। दरबारी शान-शीकत तथा राजकीय उत्सवों की श्रद्धा में कलाओं ने भी सहयोग दिया। सम्राट, राजकुमार तथा राजकीय अधिकारी कलाओं के संरक्षक एवं कलाकारों के आश्रयदाता बने। भाषा, दर्शन तथा प्राचीन साहित्य में रुचि उत्पन्न हुई। प्राचीन सस्कृति के अध्ययन का प्रभाव तत्कालीन कलाओं पर भी पड़ा। 'श्रेष्ठ तथा सुसंस्कृत मनुष्य' की भावना ने व्यक्तिवाद को जन्म दिया और पन्द्रहवीं शताब्दी की इटली में सभी क्षेत्रों में फैशन का बोलबाला हो गया। लोग अपनी तथा अन्य व्यक्तियों की जीवन-गाथाएँ लिखने लगे। मनुष्यों की व्यक्तिगत उपलब्धियों को महत्व दिया जाने लगा और सामाजिक व्यवहार में उदारता का समावेश हुआ। अतीत के अनुसंधान की भावना ने प्राचीन कला को पुनरुज्जीवित करने में सहायता की। बौद्धिक प्रयत्न होने के कारण इस आन्दोलन को सम्मान भी मिला और शीघ्र ही यह आन्दोलन विद्वत्पर्य में लोकप्रिय हो गया। नवीन कलाकृतियों की रचना में प्राचीन कला के अवशेषों से बहुत सहायता ली गयी। अनेक कलाकार प्राचीन शास्त्रीय कला का अध्ययन करने की दृष्टि से रोम के प्राचीन भग्नावशेषों को देखने के हेतु जाने लगे।

किन्तु इस सब का यह अर्थ नहीं है कि कलाकारों ने कोई नवीन सृष्टि करने के स्थान पर केवल पुरातत्त्व-विदों की भाँति प्राचीन का अनुकरण ही किया अथवा इस समय से इटली की कला में सहसा क्रान्ति आ गयी। ऐसा सोचना इटली की तत्कालीन कला-परम्पराओं के प्रति अंध वन्द कर लेना होगा। इसे पुनरुत्थान न कह कर व्यापक परिवर्तन कह सकते हैं। यद्यपि प्रत्येक कलाकार और प्रत्येक युग कुछ न कुछ परिवर्तन लेकर आता है तथापि

१४०० ई० के लगभग इटली तथा यूरोप के अन्य कलाकारों का प्रायः एक ही दृष्टि-बिन्दु बन गया था और वे सब समान ढंग में विचार करने लगे थे। इस प्रकार की विचार-धारा की पृष्ठभूमि में सजित कलाकृतियाँ 'अन्तर्राष्ट्रीय गोंथिक कला' के अन्तर्गत रखी जाती हैं। अन्तर्राष्ट्रीय गोंथिक कला के आधार पर ही इटली तथा अन्य यूरोपीय देशों की कला का तुलनात्मक अध्ययन सुविधा पूर्वक किया जा सकेगा और पुनरुत्थान का भी वास्तविक अर्थ समझ में आ सकेगा।

**अन्तर्राष्ट्रीय गोंथिक शैली—**"अन्तर्राष्ट्रीय" शब्द से यह नहीं समझना चाहिए कि सभी स्थानों की कला बिल्कुल एक समान थी। उसका केवल यही तात्पर्य है कि एक-सा दृष्टिकोण सभी स्थानों पर विकसित हो रहा था तथा कुछ सामान्य विशेषताएँ समस्त कलाकृतियों में दिखाई देने लगी थी। उदाहरण-स्वरूप पैरिस, प्राग तथा मिनन (फ्रांस, चेकोस्लोवाकिया तथा इटली) की कलाकृतियों में सुचित्र, अद्व-कायदा, अनुत्तमक भूदाएँ तथा अलङ्कृत परिधान मिलते हैं। इनकी एक वर्षनात्मक शैली थी और वस्त्रों को अत्यधिक कीमती तथा फैशनबुल बनाया जाता था। कलाकार विवरणात्मक अलंकरण के प्रति बहुत सजग थे और पशु-पक्षी अथवा पुष्पों को भी पर्याप्त विवरणों के साथ अंकित करते थे।

स्पष्ट है कि इस प्रकार की शैली का विकास सरलको की रचि के अनुकूल ही हुआ था। किन्तु इसके हेतु यह भी आवश्यक था कि सरलक सम्राट कला के प्रति अपना उत्साह प्रदर्शित करते। बोहेमिया तथा फ्रांस के सम्राट ऐसे ही थे। प्राग वाकि में किचिर् सुकुमार आकृतियों का अंकन हुआ जिसके कारण वहाँ की शैली 'कोमल' कहलाई। इस शैली का 'राइन नदी के उत्तरी तटों' के अच्छा प्रसार हुआ। मिनन तथा पसोरेस में भी इस शैली के अनुकर्ता हुए जिनमें लोरेजो मोनोको एवं जेन्टाइल दा फ्रिजानो प्रमुख हैं। पसोरेसवासी थिली लोरेजो विवर्त्तों की इस शैली का प्रयासक था। विवर्त्तों की आकृतियाँ सुन्दर, मूल्यवान वस्त्राभूषण धारण किए हुए एवं आकर्षक मुद्राओं में बनी हैं।

### गोंथिक एवं पुनरुत्थान-काल की कला में मुख्य भेद

गोंथिक युग में भवन - निर्माण कला प्रधान थी, चित्र तथा मूर्ति का उपयोग केवल भवन की सजावट के उद्देश्य से किया जाता था। पुनरुत्थान काल में चित्र एवं मूर्ति का स्वतन्त्र महत्त्व बना। वे केवल भवनो के अलंकरण में ही प्रयुक्त नहीं हुए बल्कि स्वतन्त्र रूप में भी सजित किये गये। गोंथिक युग में आकृतियाँ प्रायः छोटे आकारों में ही बनायी जाती थीं किन्तु पुनरुत्थान-कालीन कलाकारों ने विशाल आकृतियाँ बनाना आरम्भ किया। गोंथिक युग में आकृतियों की भूदाएँ, वस्त्रों को सिक्नुवनें एवं सीमा-रेखाएँ आदि ऊपर की ओर जाती-सी अंकित की जाती थीं किन्तु रिनैसा में इनमें वैज्ञानिक गति उत्पन्न की गयी। इसका प्रधान कारण यह था कि गोंथिक कला का उद्देश्य किसी दूसरे लोक की ध्वजना था, जबकि पुनरुत्थान-कालीन कलाकार इस भौतिक ससार को ही प्रस्तुत करना चाहते थे। गोंथिक युग में रेखाकन एवं रेङ्गों का असंग-असंग महत्त्व न था किन्तु पुनरुत्थान काल में कलाकारों ने रेखाकन एवं रङ्गन क्रिया को पृथक्-पृथक् देखा। इस युग में परिप्रेक्ष्य का भी वैज्ञानिक विधि से अध्ययन किया गया जबकि गोंथिक कलाकारों के हेतु वस्तुओं के वास्तविक परिप्रेक्ष्य का कोई महत्त्व न था। गोंथिक युग में तैल-चित्रण पर भी अधिक बल नहीं दिया गया था। पुनरुत्थान काल में तैल का माध्यम बहुत प्रयुक्त हुआ। इस युग की वेश-भूषा में भी देश तथा काल की दृष्टि से पर्याप्त विस्तार दिखायी देता है। यही नहीं, कलाकारों ने नवीन परिधानों की भी कल्पना की है। इस प्रकार इस युग की वेश-भूषा में मौखिकता के दर्शन होते हैं। पुनरुत्थान काल में कला-सिद्धान्तों और चित्रण के नियमों को प्रमुखता मिली। इसके पूर्व कला के नियम धर्म के अनुरूप थे। पुनरुत्थान काल में उनको धर्म से मुक्ति मिली। गोंथिक कलाकार जहाँ वाक्य के हेतु चर्च का मुँह देखते थे वहाँ इस युग में कलाकार को सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त हुई।

## इटली में पुनरुत्थान

ईस्कनी (फ्लोरेंस) के अनेक कलाकार अन्तिम गोटिक शैली से अनुष्ट नहीं थे। वनावटी समय एवं सुसुचि के स्थान पर वे भावागिव्यक्ति को अधिक महत्व देते थे। सम्भवतः उन्होंने प्राचीन कला के बजाय अपने पूर्ववर्ती टस्कन मूर्तिकार जिओवान्नी पिसानो से प्रेरणा ली। उसकी कलाकृतियों में नाटकीय मुद्राएँ, गहरी काटी हुई व्यञ्जनापूर्ण वेश-भूषा तथा धरातलीय चित्रण का अभाव है जो लोरेन्जो बियर्ती की शैली के ठीक विपरीत है। लगभग यही प्रवृत्ति कुछ समय पश्चात् की फ्लोरेंटाइन चित्रकला में मिलती है जबकि मैसेचियो (Masaccio) ने अपनी शैली के निर्माण में जिओतो से प्रेरणा ली। इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि असन्तुष्ट टस्कन कलाकारों ने प्राचीन शास्त्रीय कला के स्थान पर मध्यकालीन कलाकारों से ही प्रेरणा ली। यह सच है कि चित्रकला की अपेक्षा शास्त्रीय मूर्तिकला एवं भवनो के अनेक अवशेष इन कलाकारों के सामने थे जिनसे वे पर्याप्त प्रभावित हो रहे थे। यही कारण था कि ये कलाकार बार-बार प्राचीन कला की अनुकृतियाँ भी प्रस्तुत करते रहते थे। विद्वानों के नवीन मानवतावादी दृष्टिकोण एवं प्रजातांत्रिक भावना ने भी कला को प्रभावित किया। इस प्रकार इस आन्दोलन में नवीन तथा प्राचीन दोनों तत्वों का समन्वय हुआ। अतः धर्मार्थ एवं दोनों तत्वों की आदि को भी समन्वयवादी कलाकार कहा जाना चाहिए। फिर भी नये कलाकारों का लक्ष्य केवल समन्वय नहीं था। रोमन सम्प्रदाय के पतन से पूर्व शास्त्रीय कला की जो प्रतिष्ठा थी वे उसे पुनः प्राप्त करना चाहते थे। इसी हेतु वे जो प्रयोग कर रहे थे उनमें प्राचीन गरिमा को जगाने का प्रयत्न था, प्राचीन कला की अनुकृति मात्र का नहीं।

इसका आरम्भ पन्द्रहवीं शती के मानवतावादियों द्वारा अनजाने ही हुआ था। उन्होंने जो साहित्यिक उत्सव देखे उनसे आकृष्ट होकर प्रयोग आरम्भ किये और जैसे-जैसे वे प्रयोग करते गये, उन्हें प्राचीन कला की गम्भीरता का अनुभव होता गया। यह अनुभव किया जाने लगा कि नवीन प्रयोग तभी सफल हो सकते हैं जब प्राचीन कला और उसके नियमों का पूर्ण ज्ञान हो। यह भी अनुभव किया जाने लगा कि मध्यकाल पतन का युग रहा है। १४५० ई० के लगभग मूर्ति शिल्पी चिबर्ती का भी यही दृष्टिकोण था। उसने कला-इतिहास के तीन भाग किये। प्रथम भाग में विद्रुचियस तथा प्लिनी से प्राचीन काल का आरम्भ किया गया था। द्वितीय भाग अत्यन्त सज्जे में मध्यकाल से सम्बन्धित था और १३०० ई० से पुनरुत्थान का युग माना गया था। इस प्रकार उसने पुनरुत्थान को इटली में १४०० ई० से न मानकर समस्त यूरोप की दृष्टि से जिओतो तथा गोटिक युग से जोड़ दिया। पुनरुत्थान के क्रम को उसने इटली की बिजेन्टाइन कला में से लेकर विकसित तथा प्राचीन कला को केवल एक प्रेरक तत्व माना। इस समय तक इन कलाकारों के समक्ष कोई एक कार्यक्रम नहीं था। इन कलाकारों ने ऐसा अनुभव नहीं किया कि जोई हुई अथवा विस्मृत प्राचीन कला की सहसा खोज हो गई हो बल्कि इन्होंने समकालीन कला-परम्पराओं की पुनः व्याख्या का ही प्रयत्न किया। पिसानो तथा दोनातेल्लो के मूर्तिशिल्प, ब्रूनलेशी के स्थापत्य एवं लोरेन्जो भोनेकी तथा मैसेचियो के चित्रों से यही स्पष्ट होता है।

भवनों के सम्बन्ध में ब्रूनलेशी (Brunelleschi) ने गणित एवं ज्यामिति के जिन नियमों का प्रयोग किया था उनसे चित्रकला ने भी लाभ उठाया। इनके आधार पर चित्रों में व्यवस्थित परिप्रेक्ष्य का विकास आरम्भ हुआ और सपाट धरातल पर ज्यामितीय आकृतियों के निर्माण से गहराई तथा तृतीय आयाम का आभास दिया जाने लगा। इन नियमों का सुलीकरण १४३५ ई० में लियोने बटिस्ता (Leone Battista) द्वारा अपने चित्रकला-विषयक ग्रन्थ में किया गया। इन नियमों की सहायता से रिलीफ चित्रों में भी वास्तविक की अपेक्षा बहुत अधिक गहराई का भ्रम उत्पन्न किया जाने लगा। मध्यकालीन रिलीफ में यह विशेषता नहीं थी। इस समय का धार्मिक-प्राप्त चित्रकार मैसेचियो था।

### फ्लोरेंस की कला

फ्रा एन्जेलिको—अन्य कलाकारों में फ्रा एन्जेलिको (Fra Angelico १३८७/१४००-१४५५) बहुत प्रसिद्ध हो गया है। उसका वास्तविक नाम फ्रा जिओवानी दा फीसोले (Fra Giovanni da Fiesole) अथवा गुधुदो दि पिट्टो था। वह सन्त कलाकार कहा जाता है। वह ईसाई धर्म प्रचारक अधिकारी था अतः उसने अपनी कला को धर्म के प्रचार में लगाया। इसीसे उसकी शैली सरल, स्पष्ट, एवं परम्परागत थी। जिओत्तो तथा मैसेचियो का भी उस पर बहुत प्रभाव था जिसके कारण उसने बड़ी-बड़ी आकृतियाँ बनाई हैं। इस प्रकार उसकी कला गोथिक विशेषताओं के साथ आरम्भ होकर पन्द्रहवीं शती के पूर्वार्द्ध की फ्लोरेंटाइन कला से भिन्न मार्ग पर चलती रही है। १४२८ ई के पूर्व उसने अधिक चित्र नहीं बनाए। मंडोल्ना का एक चित्र निश्चित रूप से १४३३ ई में उसने अंकित किया था जो अब फ्लोरेंस में है। St. Marco का Convent उसके अधीन १४३६ में आया और उसने १४३७ में उसे चित्रों से सजाना आरम्भ कर दिया। यहाँ उसने पचास भित्ति-चित्र अंकित किये। उसने St. Marco के उपासना-कक्ष को भी चित्रित किया। इन चित्रों में मंडोल्ना को देवदूतों से घिरी हुई दर्शाया गया है। एन्जेलिको को रोम में वेटीकन को चित्रित करने हेतु भी आमन्त्रित किया गया जहाँ उसने १४४६-४८ ई के मध्य कार्य किया। एक अन्य उपासनागृह में उसने अंतिम न्याय का भी चित्रण किया। १४५५ में रोम में ही उसकी मृत्यु हुई।

उसकी कला में केवल आवश्यक विवरण ही अंकित मिलते हैं और आकृतियों का घनत्व जिओत्तो की भाँति है। मयनों का परिप्रेक्ष्य भी पूर्णतः विकसित नहीं है। प्रकृति का अंकन आकर्षक रूप में हुआ है। उसे पुष्पों का अंकन बहुत प्रिय था और वह विभिन्न वेष्ट-भूषण के अंकन में भी पर्याप्त रुचि लेता था। उसकी आकृतियाँ कोमल हैं। वह रिनेसाँ का सर्वप्रथम कलाकार माना जाता है। उसके रस इतने शुद्ध, आकृतियाँ सुन्दर, पृष्ठ-भूमियाँ सुनहरी और चमकीली तथा संयोजन इतने सरल हैं कि प्रत्येक व्यक्ति उसके चित्रों को समझ सकता और उनका आनन्द ले सकता है।

फ्रा एन्जेलिको के आरम्भिक चालीस वर्ष का जीवन-वृत्त ज्ञात नहीं है। उसकी प्रसिद्धि सेंट मार्को के कान्वेंट के चित्रों के कारण ही है। इन चित्रों की सरलता तथा सुन्दरता का कोई भी अतिक्रमण नहीं कर पाया है। जब इस कान्वेंट का पोप ने उद्घाटन किया तो अपने चित्रों के कारण फ्रा बहुत प्रसिद्ध हो गया। किन्तु फ्रा इस प्रसिद्धि का अलिच्छुक था। वह चित्रण के पूर्व हर बार प्रार्थना किया करता था। ईसा की सूरी का एक चित्र बनाते समय वह निरन्तर रोता ही रहता था। वह केवल ईश्वर का सेवक बना रहना चाहता था। वसारी के कथनानुसार पोप उसे इतना चाहता था कि वह उसे फ्लोरेंस का आर्कबिशप बना देने का इच्छुक था किन्तु उसने यह स्वीकार नहीं किया। उसके प्रसिद्ध चित्र हैं—(१) मिस्र को पलायन, (२) कुमारी का अभिषेक, (३) भविष्यवाणी, (४) देवदूत सभोत्त तथा (५) अन्तिम न्याय। उसके इस अन्तिम चित्र में ही मानवीयता के दर्शन होते हैं अन्यथा सभी चित्रों में धार्मिक दिव्यता है।

मैसेचियो (Masaccio) का जन्म १४०१ ई में हुआ था। आगु में वह ब्रूनेल्लेशी एवं दोनातेस्को आदि से बहुत छोटा था। उसकी आरम्भिक शिक्षा कहाँ हुई, इस विषय में विवाद है किन्तु उसने एक अन्य फ्लोरेंटाइन कलाकार मेसोलिनो के साथ अनेक चित्रों में कार्य किया था। मेसोलिनो आगु में मैसेचियो से बीस वर्ष बड़ा था अतः निश्चय ही उसकी कला का प्रभाव मैसेचियो पर पड़ा होगा। तत्कालीन अलकरण प्रवृत्ति से उसे पूना हो गई थी और सम्भव है कि इसी कारण मैसेचियो ने जिओत्तो की कला कृतियों का गम्भीर अनुशीलन किया। यद्यपि निश्चित रूप से इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता तथापि उसकी आकृतियों में जो गहन-शीलता एवं घनत्व है, उसका कोई अन्य समाधान नहीं है। उसके समकालीन अन्य कलाकारों में यह प्रवृत्ति नहीं मिलती। ब्रूनेल्लेशी की कला से भी वह प्रभावित हुआ था क्योंकि परिप्रेक्ष्य के सम्बन्ध में उस युग में जो प्रयोग किये जा रहे थे उनका उपयोग मैसेचियो ने

अपने प्रथम विशाल भित्तिचित्र "The Trinity" में किया है जो Sta Maria Novella में सुरक्षित है। इसी भित्तिचित्र से यह ज्ञात होता है कि शास्त्रीय स्थापत्य का भी उसने विस्तृत अध्ययन किया था, क्योंकि इस चित्र की पृष्ठभूमि में प्राचीन ग्रीक-पद्धति की महाराजों आदि का अंकन है। इस चित्र में कुछ इस प्रकार के प्रभाव उत्पन्न किये गये हैं कि समस्त आकृतियाँ मजबूत होकर उपस्थित हुई प्रतीत होती हैं।

मैसेचियो के दो अन्य चित्र भी विशेष प्रसिद्ध हैं। इनमें से एक उपासना-ग्रह की वेदी का बहुफलकीय चित्र (Polyptych) है जो १४२६ ई. में पीमा के एक चर्च के हेतु अंकित किया गया था। इस चित्र का एक अंश, जिसमें फरिस्तों से घिरे हुए कुमारी एवं शिशु अंकित हैं, लन्दन के राष्ट्रीय संग्रहालय में है। इस चित्र में कुछ नीचा दृष्टि-बिन्दु लेकर कुमारी की आकृति को प्रभावशाली बनाने का प्रयत्न किया गया है, साथ ही बासक ईसा का आभासगन्धर्व गोल वृत्त के रूप में न बनाकर खिरे के ऊपर छाकाकार स्थिति में घूमती हुई ठोस तल्लो के रूप में बनाया गया है। सेवा में उपस्थित एक फरिस्तों के हाथ की चीणा का दण्ड दर्शक के सामने की स्थिति में है जो स्थितिजन्य सद्गुता का अच्छा प्रभाव प्रस्तुत करता है। फ्लोरेन्स के कारमाइन चर्च में जो विशाल भित्ति-चित्र उसने अंकित किया था उसमें यद्यपि नाटकीय मुद्राओं का अभाव है तथापि जिज्ञासो से प्रभावित गहनशीलता आदि का प्रदर्शन है। समस्त आकृतियों में भाव गाम्भीर्य है और आश्चर्य तथा हृत्वा के स्वर्ग से निष्कासन के दृश्य में कष्टना भी व्यक्त होती है। यह सब होते हुए भी उसकी कृतियों में न परम्परागत सौन्दर्य है और न आकर्षण। सम्भवतः वह इन प्रकार की विशेषताओं से युक्त आकृतियों की रचना भी नहीं करना चाहता था।

१४२८ ई. में वह रोम गया जहाँ कुछ ही महीने बाद वह सापता हो गया। कहा जाता है कि उसे मार दिया गया। यह अनुमान का विषय है कि यदि वह जीवित रहता तो उसकी कला किस विधा में विकसित होती।

केवल सत्ताईस वर्ष की अल्पायु में उसने पर्याप्त ख्याति अर्जित की। १४२२ ई. में वह कलाकारों के उस स'घ (guild) में सम्मिलित कर लिया गया जो परम्परागत कला का विरोधी था। उस समय फ्लोरेन्स में अन्तर्राष्ट्रीय शोधक शैली का प्रमुख कलाकार जेन्टाइल दा फेब्रिआनो (Gentile da Fabriano) था। मैसेचियो उसका विरोधी था। मैसेचियो की कला स्थान, प्रकाश, आकृति के चरित्र एवं परिश्रेय सम्बन्धी प्रभावों की दृष्टि से जिज्ञासो के बहुत निकट थी। तत्कालीन चिन्तियों में कोई भी चित्रकार उसके समान कार्य नहीं कर रहा था। केवल मूर्तिकार दोनातेस्को तथा वास्तुकार ब्रूनेलेस्की से ही उसकी तुलना की जा सकती है। इसी से मैसेचियो को आधुनिक कला के जन्मदाताओं में से एक माना जाता है। मैसेचियो की शैली पूर्णतः यथार्थवादी एवं महान् है। मैसेचियो की कला में सम्पूर्ण रितेसो को प्रभावित किया। बोत्तीचेल्सी, लियानार्डो, माइकेल एंजेलो तथा राफेल ने उसके चित्रों की अनुकृतियाँ करके उसकी शैली का अध्ययन किया था। उसने परिश्रेय और स्थितिसामय के जो नियम विकसित किये थे उन्होंने चार सौ वर्ष तक कला को प्रभावित किया।

दृश्य कलाओं के क्षेत्र में वह परिवर्तन आरम्भ में प्रधानतः फ्लोरेन्स में ही केन्द्रित रहा। इटली के शेष भागों—वेनिस, वेरोना, फेरारा अथवा मिशन आदि—में पन्द्रहवीं शती के पूर्वार्द्ध में केवल परम्परागत कलाकृतियों की ही माँग रही।

मध्यकाल में ईसाई धर्म के प्रचार के हेतु कला एक आवश्यक माध्यम बन चुकी थी किन्तु, इसके द्वारा केवल कथाओं का ही चित्रण हो सका था, अमूर्त भावों का नहीं। पुनर्जागरण युग तक आते-आते कला अमूर्त-भावों की भाषा बनने लगी। उसमें रूप और रंग के द्वारा प्रतीक दिये जाने लगे। इटली की दशा इस समय कुछ ऐसी थी कि प्रत्येक चर्च में कलाकार कार्य करते थे और कलाओं को समझने की दृष्टी-बासियों की समता बढ़ने लगी थी। शोधक युग की तीन बातों को ही पुनर्जागरण युग के कलाकारों ने आगे बढ़ाया जो थी

(१) धर्म, (२) शास्त्रीय आधार एवं (३) प्रकृति का अध्ययन। इनमें से पिछली दो बातों को इस युग में अधिक महत्व दिया गया। धर्म पर से यद्यपि अन्ध-श्रद्धा हट गयी थी किन्तु अब भी उसका बहुत प्रभाव था। अब भी चर्च कला की आवश्यकता थी। वहाँ धर्म के अतिरिक्त प्रकृति, इतिहास, पुराण, उपदेश कथाओं एवं व्यक्तिचित्रों आदि को अंकित किया गया। १४०० ई० से १४७५ ई० तक कलाकारों ने चर्च को खूब सजाया और धर्म प्रचार में सहायता की, अतः रिनैसाँ कला धर्म से पृथक् नहीं कही जा सकती।

इटली के कलाविदों ने प्राचीन यूनानी कला एवं साहित्य का अध्ययन आरम्भ किया। इसमें रचि रखने वाले धनपतियों ने उनकी सहायता की। १४४० ई० के लगभग फ्लोरेंसियों पर तुर्कों का अधिकार हो गया और वहाँ रहने वाले यूनानी विद्वानों ने इटली में शरण ली। इसके साथ ही छपाई का आविष्कार हुआ। प्राचीन रोमन प्रतिमाओं के अतिरिक्त प्रकृति का भी सूक्ष्म अध्ययन हुआ। वनस्पति शास्त्र, भूगर्भ, खगोल, रसायन, औषध, शरीर शास्त्र, विधि आदि विद्याओं एवं साहित्य आदि का गम्भीरता से अध्ययन किया जाने लगा। पर इस समय की कला पर शास्त्रीय प्रतिमाओं का बहुत अधिक प्रभाव नहीं है। कलाकारों ने उनका अध्ययन अवश्य किया, अनुकृति नहीं। नोतीचेस्ली तथा मेटेन्ना की आकृतियाँ मूर्तियों जैसी यदनशीलता लिये हुए हैं किन्तु उनके मूल में प्रकृति का अध्ययन है। पन्द्रहवीं शती की समस्त कला में प्रकृति निरीक्षण, शक्ति-भक्ता, चरित्र और लपन की हृदयता है किन्तु सावध्य, प्रणयता और रगो का वैभव नहीं है। इन कमियों को चरम पुनरुत्थान (High Renaissance) के समय पूर्ण किया गया।

फ्लोरेंस के कलाकार रगो की अपेक्षा रेखाकन में अधिक कुशल थे। उन्होंने प्रायः फ्रेस्को पद्धति से मूर्तियों पर एवं टेम्परा पद्धति से कपड़े पर चित्रकारी की। यद्यपि तैल-चित्रण को ज्ञान के वे पर उसका प्रयोग १४७५ ई० के पूर्व अधिकांश कलाकार नहीं करते थे। फ्लोरेंस के कलाकार विषय की पकड़ और टेक्नीकल ज्ञान में अपने युग में अग्रणी थे।

जैमा पिछले पृष्ठों में संकेत किया जा चुका है, फ्लोरेंस का सर्व प्रथम उल्लेखनीय कलाकार मैसेचियो था। उसने परचाट्ट के चित्रकारों के हेतु मैसेचियो तथा दोनातेस्को की उपलब्धियों का मूल्यांकन करने की समस्या उपस्थित हुई। परिश्रेष्ठ की नवीन वैज्ञानिक स्थापनाओं को स्वीकार करना भी श्रेष्ठ था। दोमेनिको वेनेजियानो (Domenico Veneziano) की कृतियों में यह क्रम स्पष्ट देखा जा सकता है। १४४० ई० में उसने स्टा नूतिया की वेदिना का चित्रण किया था। उसमें तत्कालीन समस्याएँ बहुत स्पष्ट हैं। उसमें वेदिका के प्राचीन स्वरूप को सुरक्षित रखते हुए चित्र में तीन मेहराब तो चित्रित थे किन्तु त्रिफलक सम्पुट के स्थान पर केवल एक ही शिखरकण बनाया गया था। उपासकों आदि को चित्रित करने वाले द्वार-उत्तर के फलकों को हटा कर सभी आकृतियों को एक ही फलक पर सुसम्बद्ध कर दिया गया था। दृष्टि के क्रमिक अपसरण के विचार से चित्रगत विस्तार या दान में अन्धा निर्वह किया गया है।

दोमेनिको की शैली का फ्लोरेंस के महान् कलाकारों पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा। पुरुष मुराकृतियों का भारीपन और बन्दी की गहरी सिकुड़ने प्राचीन परम्परा से हटने की सूचक है। पिछली पीढ़ी के कलाकार फेंसिजानों की आकृतियों में ये विशेषताएँ नहीं थीं। मैसेचियो की आकृतियों में छाया-प्रकाश के आधार पर आकृतियों की गहराई-रज्ज को प्रदर्शित करने का जो प्रयत्न किया गया था उसे दोमेनिको ने आगे विस्तार नहीं किया। दोमेनिको की शैली में रेखा का पर्याप्त महत्व है। इसी के साथ वर्णाद्वयता का भी आकर्षण है। मैसेचियो के समान गहरी छाया द्वारा यदनशीलता प्रदर्शित करके मनुष्य चित्र की वर्णाद्वयता को कम करना अन्य कलाकारों ने उचित नहीं समझा।

फ्लोरेंस की चित्रकला के विभाजित में पाओलो उच्चेल्लो (Paolo Uccello) का योगदान उल्लेखनीय है।

वह आयु मे दोमेनिको और मैसेचियो से बड़ा था। आरम्भ मे उसने चित्रों के यहाँ कार्य सीखा था। उसकी आरम्भिक कृतियाँ अन्तर्राष्ट्रीय शैली के निकट है। शनैः शनैः वह कला की तत्कालीन खोजों मे रुचि लेने लगा। गहरे छाया-प्रकाश के द्वारा गहनशीलता तथा आकृतियों को छोटा और नीचा करके दूरी प्रदर्शित करना उसे बहुत अच्छा लगा। किन्तु कुछ समय पश्चात् उसकी शैली मे किंचित् परिवर्तन हो गया और चटकीले रंग एवं छोटी आकृतियाँ उसके चित्रों मे बहुत दिखायी देने लगी।

पाओलो उच्चेलो (Paolo Uccello—१३९६/७-१४७५) को प्राचीन ग्रंथों मे परिप्रेक्ष्य का आविष्कार भी कह दिया गया है। वास्तविकता यह है कि उसने इसके सिद्धान्तों का गम्भीरता से अध्ययन किया था और इससे भी अधिक स्थितिजन्य लघुता का। इससे उसकी शैली मे कुछ अन्तर भी आया किन्तु उसने कभी भी इसका उपयोग प्राकृतिक आकृतियों मे नहीं किया। १४२५ तक उसकी कलाकृतियाँ उपलब्ध नहीं होती यद्यपि १४१५ मे ही वह फ्लोरेन्डाइन कलाकारों के संघ मे सम्मिलित हो गया था। १४२५ में वह बेनिस् गया। वहाँ पाँच वर्ष तक उसने सेण्ट मार्क के गिराधार मे चित्रण किया। १४३१ मे वह फ्लोरेन्स लौट आया। १४३६ मे उसे एक अग्रेजी सैनिक की मूर्ति के आधार पर एक अववारोही का भित्ति-चित्र बनाने को कहा गया। इस चित्र पर उसने दुबारा भी कार्य किया और इसमें स्थितिजन्यलघुता का पर्याप्त प्रयोग किया। इसके पश्चात् भी उसकी आकृतियाँ एक बिन्दु परिप्रेक्ष्य मे बंधी हुई नहीं हैं। स्थितिजन्य लघुता के सम्बन्ध मे उसने दूसरा प्रयोग 'चार धर्मदूत' (Four Prophets) नामक चित्र मे किया जो फ्लोरेन्स के उपासनागृह (Cathedral) मे है। यहाँ उसने रपीन काँच की खिचकियों की रचना भी की। १४४५ मे वह पावुआ गया। वहाँ उसने जो वैश्य चित्रित किये उनका प्रभाव मेटेन्ना पर माना जाता है। अब मे लुप्त हो चुके हैं। १४४५ के लगभग ही उसने फ्लोरेन्स मे अपना प्रसिद्ध चित्र प्रलय (The Deluge) बनाया। यहाँ वह १४३१ मे सृष्टि सम्बन्धी कुछ चित्र भी बना चुका था। इस चित्र मे परिप्रेक्ष्य का विषय प्रयोग किया गया है। तत्कालीन लेखक अलबर्टी के चित्रकला सम्बन्धी ग्रन्थ मे परिप्रेक्ष्य को समझाने मे जिन वस्तुओं का उदाहरण दिया गया है वे प्रायः इस चित्र मे अंकित हैं, अतः कुछ कलाविदों ने इस चित्र से उस ग्रन्थ का सम्बन्ध जोड़ने की भी चेष्टा की है। उप्पीजी, लन्दन तथा पेरिस में उसने युद्ध के दृश्य भी इसी शैली मे चित्रित किये हैं। इन चित्रों में आलाकारिकता है और इसके पश्चात् उसकी समस्त कृतियों मे यह आलाकारिकता लौट आयी है। उसने १४६६ तक चित्र रचना की।

दोनातेल्लो तथा मैसेचियो के प्रभाव के रहते हुए भी कलाकारों मे समय तथा भारीकी की प्रवृत्ति आन्तरिक रूप मे चल रही थी। दोनातेल्लो ने अत्यन्त सवेग युक्त एवं फिनिश-रहित चित्रों की रचना के द्वारा १४५३-६६ के मध्य इस प्रवृत्ति का विरोध भी किया था, किन्तु उसके प्रयत्नों का कोई परिणाम नहीं निकला। इन सभी प्रवृत्तियों का समन्वय दूमे फ्रा फिलिपो लिप्पी (Fra Filippo Lippi १४०६-६६) की शैली मे उपलब्ध होता है। वह एक अनाथ बालक था और १४२१ मे फ्लोरेन्स के धार्मिक अनाथाश्रम में भर्ती हुआ था। वहाँ मैसेचियो ने चित्र बनाये थे। लिप्पी पर इनका प्रभाव पड़ा और वह इस कला की ओर आकर्षित हो गया। १४३० मे उसके बनाए चित्र उपलब्ध हैं। इन पर मैसेचियो का जबर्दस्त प्रभाव है और इस सम्भावना से इन्कार नहीं किया जा सकता कि वह मैसेचियो का शिष्य भी रहा हो। १४३४ मे वह पावुआ गया। १४३७ मे चित्रित मेटोन्ना से यह स्पष्ट होता है कि उस पर से मैसेचियो का प्रभाव हट रहा था और दोनातेल्लो तथा फ्लोरेन्स कला का प्रभाव पड़ रहा था। पेरिस मे उसने जो चित्र अंकित किये उसमे दोमेनिको की स्टा लूसिया की वेदिका की मेटोन्ना के समान संयोजन के नियमों का पालन किया गया है। दोनों ओर की घुटनों पर झुकी आकृतियों से पिरामिड की रचना की गयी है। इसके पश्चात् वह शक्ति के जलन मे विशेष रुचि लेने लगा। यहाँ तक उस पर से मैसेचियो का प्रभाव पूर्णतः हट चुका था। उसका अन्तिम कार्य धार्मिक शायना तथा सजीतात्मकता की दृष्टि से पर्याप्त समृद्ध है। वलिन



तथा नेपिस्त में सुरक्षित ईसा के जन्म-सम्बन्धी चित्र इससे उदाहरण हैं । १४६६ में उसने स्पेलेटो के येड्रस का चित्रण आरम्भ किया जो १४६६ तक चलता रहा, किन्तु अब वह बीमार रहने लगा था अतः अधिकार कार्य उसके शिष्यों ने ही किया । १४५२-६४ के मध्य वह एक ईसाई भिक्षुओं को लेकर भाग गया था । उससे फिलिप्पीनो नामक पुत्र उत्पन्न हुआ । स्पेलेटो का शेष कार्य लिप्पी की मृत्यु के उपरान्त उसी ने पूर्ण किया । १४६० के आस-पास दोल्लिचेली भी उसका शिष्य रहा था ।

फ्रा फिलिप्पो लिप्पी के चित्रों में यद्यपि आकृतियाँ, पृष्ठभूमि एवं अप्रभूमि बहुत स्पष्ट रहती हैं तथापि वह समस्त चित्र के आलंकारिक प्रभाव को ही सर्वोपरि रखता है । उसमें यद्यपि बहुत स्पष्टता नहीं है तथापि मानवीयता उसके चित्रों में पर्याप्त मुखर है । भाव-प्रवर्धन पर वह बहुत ध्यान देता है । फ्रा एलेनिको के पश्चात् भावामिश्रित की दृष्टि से लिप्पी का ही नाम आता है । संयोजन तथा रेखांकन में वह मैसेचियो तक नहीं पहुँच सका । रंग तथा छाया-प्रकाश पर उसका पूर्ण अधिकार रहा है । लिप्पी ने धार्मिक चित्रों के लिए अपने पब्लिसियो के चेहरे का उपयोग किया । उसने अपने समय में प्रचलित वेश-भूषा को ही चित्रित किया । उसकी नारी-आकृतियों में विशेष माधुर्य है । लिप्पी का मुख्य उद्देश्य धर्म को नैतिक आधार देना और धार्मिक पात्रों को वास्तविक बनाना था । उसने बौद्धिकता से बचने की भी चेष्टा की । उसके मेडोला चित्रों में गम्भीरता का अभाव है और शिष्टाई का आकृति आदर्श-रहित है । उसकी कृतियों में प्रायः विभिन्न प्रकार के मनुष्य वेश-भूषा और भावों को प्रदर्शित करने की भी भावना है ।

लिप्पी की कुमारी की वेश-भूषा ने अगले पचास वर्ष तक कलाकारों को प्रेरित किया । चित्रकारों ही नहीं, मूर्तिकारों तक पर इसका प्रभाव पड़ा । नाटकीय मुद्राओं तथा आलंकारिक प्रभाव के मध्य समुत्तम प्रदर्शित करने वाले उसके कथा-प्रधान धार्मिक-चित्र भी पर्याप्त लोकप्रिय हुए । दोमेनिको चिरलैस्किओ की शैली में इसके अनेक चित्र मिलते हैं ।

एण्ड्रिया डेल कास्टेल्लो (Andrea del Castagno—१४२३ ?—१४५७) यह फ्लोरेंस के कलाकारों में बहुत प्रतिभाशाली था और परिप्रेक्ष्य का आचार्य था । इतने दोनातेल्लो के मूर्तिकला के प्रभावों को चित्रकला में प्रयुक्त किया । अपने शून्य-व्यक्तिचित्रों के कारण वह बहुत प्रसिद्ध है । इसकी चित्र श्रृंखला प्रसिद्ध पुष्प तथा महिलाएँ हैं जिनमें बैसेचियो, पेट्रार्क, दान्ते आदि के व्यक्तिचित्र भी हैं । शकट तथा अन्धिय भोजन का भी इसने चित्रण किया है ।

पायरो डेल्ला फ्रान्सेस्का (Piero Della Francesca १४१०/२०—६२) यह कलाकार वर्तमान युग में बहुत दिनों तक सिरस्कृत किया जाता रहा किन्तु अन्त में लोगों ने इसे एकदही शती के चतुर्थ चरण का सर्वाधिक लोकप्रिय चित्रकार स्वीकार किया । यद्यपि उसकी रचयोजनाएँ फीकी और कोमल हैं तथापि आकृतियों को उसने जो गणितीय पूर्णता प्रदान की और निकट तथा दूर की आकृतियों के अनुपात एवं उनके मध्य के रिक्त स्थान का जो उत्तम प्रभाव प्रस्तुत किया, उसके कारण इस कलाकार का बहुत महत्व है । रेखांकन, परिप्रेक्ष्य, वातावरण तथा छाया-प्रकाश का उसे इतना अच्छा ज्ञान था कि उसके सामने लोग सियेलाडों को भी भूल जाते थे । बाप के धनवादी कलाकारों तथा सेवाना आदि ने उससे बहुत प्रेरणा ली है । पायरो का आरम्भिक उल्लेख दोमेनिको वेनेजियानो के साथ १४३६ ई० में फ्लोरेंस में चित्राकन के सम्बन्ध में उपलब्ध होता है । उसका जन्म टस्कनी के एक छोटे से गाँव में हुआ था और उसकी आरम्भिक शिक्षा वेनेजियानो, उन्वेल्सो, कास्टेल्लो तथा मैसेचियो से प्रभावित हुई । अपनी जन्म-भूमि में वह नगर पासिका का सदस्य भी रहा जिससे अनुमान किया जा सकता है कि उसमें बौद्धिक प्रवृत्ति थी । वही उसने मेडोला का एक बहुफलकीय चित्र भी बनाया था जिसमें मेडोला अपने वस्त्र के किनारे से ढङ्कर मानवता को रक्षा कर रही है । मानवता के प्रतीक रूप में कुछ स्त्री-मुख्य चित्रित किये गये

हैं। १४४५ में आरम्भ होकर यह चित्र १४६२ के लगभग पूर्ण हुआ। सन्दन में सुरक्षित बपतिस्मा सम्बन्धी चित्र उसकी आरम्भिक शैली का द्योतक है जिसमें शास्त्रीयता के चिह्न उपस्थित हैं। १४५० में उसने सन्त जैरोम का एक चित्र बनाया जो अब सत-विस्तृत अवस्था में वर्तमान संग्रहालय में है। १४५१ ई० में उसने एक भित्ति-चित्र भी अंकित किया जिसमें सम्मत्ता और पुनरावृत्ति के प्रति उसकी रुचि क्षलकती है। १४५२ में उसने अरेज्जो के सेप्टाफ्रासे-स्को के प्रार्थनाभवन में वास्तविक-सूली (The True Cross) विषय का चित्रण आरम्भ किया। पायरो की व्याप्ति प्रधानतः इन्हीं चित्रों पर आधारित है। इनका विषय बहुत उससा हुआ है। स्वर्ण-कथा (The Golden Legend) के अनेक प्रचलित रूपों पर आधारित इस आख्यान को उसने सरल करने की भी चेष्टा की है। इससे सम्बन्धित दो युद्धों को दोनों ओर आयने-सामने चित्रित करके उसने सम्मत्ता के प्रति अपनी पुष्पनी रुचि प्रदर्शित की है। ये चित्र शताब्दियों तक अज्ञात रहे और तर्माधिकारियों ने इनका सुधार करने में अल्प चित्रकारों से बहुत कम कार्य लिया अतः इनका मूल-रूप पर्याप्त सुरक्षित रह सका है। इनसे पायरो पर वेनेजियानों तथा फ्लोरेंस की कला के प्रभाव का अच्छा अनुमान लगाया जा सकता है। १४५५ में ये चित्र पूर्ण हुए और पायरो-रोम चला गया। उसने ईसा का पुनः जीवित होना तथा उर्विनो के ड्यूक, हबेज एव मिलमंडली का एक द्विफलक चित्रित किया। इन व्यक्ति-चित्रों के तैल-चित्रण टैबेरीक पर पत्तीमिश्र-कला का प्रभाव है। इस समय पायरो विशाल वेदिका-चित्रों की रचना कर रहा था जिनके कुछ अंग अबशिष्ट हैं। १४७२—७५ के मध्य उसने दानदाता के रूप में उर्विनो के ड्यूक तथा मैडोला का एक चित्र अंकित किया। दूसरा चित्र ईसा के जन्म का है। १४७८ में उसने चित्रांकन छोड़ दिया। इस समय से वह गणित एवं परिप्रेक्ष्य में बहुत रुचि लेने लगा और उसने इस विषय पर 'परिप्रेक्ष्य की समस्या' एवं 'चार निमित्त शरीर' नामक दो पुस्तकें लिखीं। सम्भवतः वह अच्छा भी हो गया था। १४८२ ई० तक वह जीवित रहा।

पायरो की शैली में वेनेजियानों के समान घनत्व के साथ-साथ शास्त्रीय वास्तु की पृष्ठ-भूमि उपलब्ध होती है। उसने उर्विनो के राजभवन के निर्माण में परामर्श दिया था और पुरातत्व में भी उसकी रुचि थी तथापि व्यावहारिक रूप में वह चित्रकार ही था। उसने मानवाकृति-समूहों को इस प्रकार से संयोजित करने की चेष्टा की है कि उनसे वास्तु के समान घनत्वपूर्ण आकारों का बोध होता है। दृश्य की विभिन्न गहराइयों की वस्तुओं को परस्पर सम्बन्धित करके छाया-प्रकाश एवं संयोजन का ऐसा स्वरूप उपस्थित किया गया है कि प्रधान वस्तु स्वयं चित्र के घरातल पर प्रभुत्व प्राप्त कर लेती है। पायरो की कला में एण्ड्रिया मेथेम्मा की प्रभावित किया।

साम्रो बोत्तिचेली—(Sandro Botticelli, १४४५/४७—१४९०)—यह फ्लिप्पो लिप्पी का शिष्य और पन्द्रहवीं शती के अन्त में फ्लोरेंस का प्रायः अकेला ही कार्य करने वाला प्रसिद्ध कलाकार था। लिप्पी के अतिरिक्त १४७० के आन-भास उस पर एण्टोनियो पोलेउबोली (Antonio Pollaiuolo) का भी प्रभाव पड़ा था। वह गिर-सैण्डियो का समकालीन था। उसकी कला को विक्टोरियन युग में अधिक प्रगतिशील एवं स्वाभाविक माना गया था किन्तु वर्तमान कलाविद ऐसा नहीं समझते। उसमें किंचित् मानसिक विकृति भी थी और वह पन्द्रहवीं शती के अन्तिम चरण की धार्मिक अज्ञान्ति से परेशान भी था। कला के क्षेत्र में वह भावाभिव्यक्ति के हेतु रेखा को बहुत महत्वपूर्ण मानता था। उसकी यह मान्यता सत्कालीन फ्लोरेण्टाइन कलाकारों की प्रवृत्ति की सूचक है। फिर भी उसकी शैली प्राचीन कला पर आधारित है। उसने अन्योन्य-रूप का भी प्रयोग किया है और प्राचीन कथानकों को ईसाई भावना से देखा है। 'प्रादमावेरा' तथा 'वीनस का जन्म' (फलक ८-क) उसकी ऐसी ही कलाकृतियाँ हैं। १४८१-८२ में वह रोम गया और वहाँ गिरसैण्डियो के साथ सिस्टाइन चैपल में भित्ति-चित्र अंकित किये। १४८० से १५०० ई० के मध्य उसने एक विशाल चित्रशाला स्थापित की और लोभ्य भक्ति भाव से युक्त अलक्ष्य मेडोला चित्रों का स्रजन किया। उसके रेखाचित्र के आधार पर ही अनेक चित्र बनाये जाते थे और इस प्रकार

उसने पर्याप्त धन अर्जित कर लिया। उन्नीसवीं शताब्दी में ऐसे कुछ जाली चित्र भी बनाने की चेष्टा की गयी।

१५०० ई० के लगभग उसकी शैली तत्कालीन कलाकारों लियोनार्डो तथा माइकेल एंजेलो से इतनी भिन्न थी कि उसकी लोकप्रियता कम होने लगी। उसके जीवन के अन्तिम दस वर्ष 'रहस्यपूर्ण' हैं। सम्भवतः इस अवधि में उसने 'पियटा' चित्रों का निर्माण किया जो विभिन्न संग्रहालयों में विपरीत हुए हैं। रहस्यात्मक ईसा-जन्म भी इसी समय की कृति है। १४६०—१५०० की अवधि में उसने दान्ते के काव्य का भी चित्रण किया था। ये रेखा-चित्र अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि के हैं और शरीर की बाह्य भीमा के प्रति फसाकार की सूक्ष्म संवेदन-शीलता को व्यक्त करते हैं। उसकी चित्रशाला में सिम्पी के पुत्र फिलिप्पीनो ने भी कार्य किया था।

बोत्तिचेली को प्रमुखतः पेनस चित्रकार कहा जाता है। उसके चित्रों में रंगों, परिघातों एवं प्राचीन भग्नावशेषों के प्रति विशेष आग्रह दिखाई देता है। प्राकृतिक वातावरण के अंकन में पेलीमिज कला का प्रभाव है किन्तु रेखा की स्पष्टता बोत्तिचेली में बहुत अधिक है। उसकी आकृतियाँ ऐसी प्रतीत होती हैं मानो रेखाचित्र बनाकर आन्तरिक भागों में रंग भर दिये गये हों। इनमें कोमल गठनशीलता भी उत्पन्न की गयी है। उसकी मुद्राकृतियाँ प्रायः गम्भीर और उदास जैसी प्रतीत होती हैं। अतिशयतापूर्ण मुद्राओं तथा धुमाव-फिराव युक्त रेखाओं के द्वारा इन्हीं और भी बल दिया गया है। बोत्तिचेली की ये विशेषताएँ 'फिलिप्पीनो' की शैली में भी मिलती हैं। बोत्तिचेली तथा बिरल्लियो के चित्रों में रेखात्मकता का प्रमुख कारण यही है कि दोनों ही आरम्भ में स्वर्णकारी के यहाँ कार्य सीखे थे। अन्य कलाकारों ने भी अपने जीवन का आरम्भ स्वर्णकारी सीखने से ही किया था। सम्भवतः रेखांकन में कुशलता प्राप्त करने के हेतु आरम्भ में यह कार्य सीखना परम्परा से ही अनिवार्य समझा जाता था। चित्र की वास्तविकता और सफल पूर्णता का आधार आरम्भिक रेखाचित्र माना जाता था। विनाश चित्ति-चित्रों के हेतु स्केच अथवा कार्टून बनाना इसी हेतु अनिवार्य हो गया था।

इस विकास को मृदुलभावद्ध करने वाला कलाकार एण्डोनियो पोर्सेउओलो (Antonio Pollaiuolo-१४३२-६६) था। वह तत्कालीन फ्लोरेंस का एक प्रमुख चित्रकार था। वह मूर्तिकार एवं स्वर्णकार भी था और उसका कार्य बहुत कम होते हुए भी पर्याप्त महत्वपूर्ण है। संवेदनपूर्ण रेखात्मक शैली में उसने एक रेखा-चित्रावली का निर्माण किया था जिसके कारण वह मानव-शरीर को विभिन्न भाव-अभिप्रायों में बड़ी सरलता से चित्रित करने योग्य हो गया। उसकी केवल दो कृतियाँ शेष हैं: एक नग्न पुरुषों का युद्ध और दूसरी सन्त सेवासियान का उत्सर्ग। प्रथम चित्र में नग्न पुरुषाकृतियों को विभिन्न मुद्राओं में रेखांकित करके शरीर-शास्त्र, गठनशीलता एवं अनुपातों को प्रस्तुत किया गया है। द्वितीय चित्र शरीर शास्त्र का अध्ययन करने के उपरान्त विभिन्न मुद्राओं को विभिन्न विषयों से सम्बन्धित करने की युक्ति का उदाहरण है। प्रथम चित्र के द्वारा यह अनुमान भी सरलतापूर्वक किया जा सकता है कि स्वर्णकारी और रेखा-चित्रकला परस्पर कितनी सम्बद्ध हैं। दो अन्य चित्र हाथड़ा को भारते हुए हरभ्यूलीज तथा सन्त सेविड भी उसके द्वारा अंकित कहे जाते हैं।

एण्डोनियो की यह कुशलता विशेष रूप से एक कलाकार को महान् बनाने में योग-दायिनी सिद्ध हुई। यह कलाकार था लियोनार्डो दा विंची (Leonardo da Vinci)। यद्यपि वह कभी भी एण्डोनियो का शिष्य नहीं रहा किन्तु दोनों के सम्बन्धों में इतना साम्य है कि किसी न किसी प्रकार का सम्बन्ध उनमें अवश्य अनुमानित किया जा सकता है। लियोनार्डो ने आरम्भ में 'मागी की स्तुति' (Adoration of Magi) नामक चित्र के हेतु अनेक स्केच रेखात्मक शैली में ही अंकित किये थे। सन्त सेवासियान के उत्सर्ग वाले चित्र में एण्डोनियो ने अपने सम-कालीन कुछ प्रमुख कलाकारों के ही समान पृष्ठभूमि में प्राचीन यूनानी भवनो के भग्नावशेष अंकित किये थे। इस प्रकार की पृष्ठभूमि चित्रित करके एक ओर ये कलाकार प्राचीन कला के प्रति अपनी रुचि प्रदर्शित करना चाहते थे किन्तु दूसरी ओर उन्हें आशिक रूप में प्रस्तुत करके अपनी मौसिकता तथा चित्र के सम्पूर्ण प्रभाव को नवीनता के

साथ प्रस्तुत करना चाहते थे। यह प्रवृत्ति केवल फ्लोरेन्स में ही थी अन्य स्थानों पर नहीं और यही विशेषता वास्तव में पुनरुत्थान की आत्मा कही जा सकती है। १४०० ई के लगभग से उत्पन्न होकर यह प्रवृत्ति १५०० ई के लगभग पूर्णता को पहुँची। इसी हेतु इसी समय की कला-प्रवृत्ति 'उच्च पुनरुत्थान' (High Renaissance) कही जाती है। लियोनार्डो इसका एक अग्रदूत था।

**वेरोकियो (Andrea del Verrocchio, १४३५—१४८८ ई.)**—चित्रकला के इतिहास में इसका विशेष स्थान है। इसका केवल एक प्रामाणिक चित्र ही अवशिष्ट है "ईसा का वपतिस्मा"। इसमें भी एक दूत तथा पृष्ठ-भूमि का अल्प युवा लियोनार्डो का माना जाता है। वेरोकियो का प्रभाव लियोनार्डो, पेरेजिनो तथा चिरलैण्डियो पर पड़ा। उसकी चित्रशाला में तेरह वर्ष की आयु में लियोनार्डो ने प्रवेश किया था और दस वर्ष तक वहाँ रहा। वेरोकियो की प्रसिद्धि का प्रमुख आधार खान-शौकत से युक्त डेविड की मूर्ति है।

**पेरुजिनो (Perugino, १४४५ ?—१५२३)**—पेरुजिनो की कृतियों में उसका स्वभाव तथा व्यक्तित्व व्यक्त नहीं होता। वह गिरीश्वरवादी था किन्तु उसके धार्मिक चित्र बहुत गम्भीर, मधुर तथा सुन्दर हैं। कोमल तथा विस्तृत पृष्ठभूमियों में उसने सुन्दर मैडोन्नाएँ भी अंकित की हैं। यह राफेल का गुरु था और इस प्रकार उसने इटली के अनेक कलाकारों को भी प्रभावित किया था। उसने लियोनार्डो के साथ फ्लोरेन्स में वेरोकियो से कला की शिक्षा भी प्राप्त की थी। रोम के सिस्टाइन चैपल में उसने चित्र-चित्र बनाये। कुछ समय तक वह इटली का सर्वोच्च कलाकार बना रहा। उसकी प्रसिद्ध कृतियाँ हैं :—क्रासेस्को डेसे ओपेयर, सुली, शव दफनाना, सन्त माइकेल तथा पवित्र परिवार।

**लुका सिग्नोरेल्लि (Luca Signorelli, १४४५ ?—१५२३)**—राफेल के पूर्व मध्य इटली में दो महान कलाकार थे—एक पेरुजिनो, दूसरा सिग्नोरेल्लि। सिग्नोरेल्लि के आरम्भिक जीवन के विषय में कुछ भी शान्त नहीं है। इसका जन्म कोटोना में हुआ था और शिक्षा पायरो देला फ्रासेस्का के साथ हुई थी; किन्तु इस पर सबसे अधिक प्रभाव पोलीटमोल्लो के शरीर शास्त्र के नियमों का था। सिग्नोरेल्लि का सुप्रसिद्ध चित्र "संसार का अन्त" है जिसमें नग्न स्थूल मानवाकृतियों को अनेक शक्तिशाली एवं भयानक युद्धावयों में चित्रित किया गया है। कहा जाता है कि उसके एक पुत्र को किसी ने मार दिया। उसने उसके मृत शरीर का एक स्केच बनाया और उसे बाद में अपने एक चित्र "The Entombment" में समाविष्ट कर लिया। यह चित्र वाक्कल कोटोना में है। राफेल ने सिग्नोरेल्लि के चित्रों के अवयव सभ्यता की अनुकृति की। माइकेल एंजिलो पर उसकी सुशोभित अनावृत्तियों का प्रभाव पड़ा। उसके प्रसिद्ध चित्र हैं :—फरिस्ता, अभिषेक आल्माएँ तथा संसार का अन्त।

**डोमेनिको चिरलैण्डियो (Domenico Ghirlandio, १४४६ ~ १४६४)**—यह अपनी परिस्थितियों से तृप्त रहने वाला कलाकार था। उस समय फ्लोरेन्स कला के क्षेत्र में बहुत उन्नति पर था और इसने इस अवसर का सर्वोत्तम लाभ उठाने का प्रयत्न किया। यह स्वर्णकार का पुत्र था और इसका लक्ष्य दूसरों को धुँसा रखना था। मैडोन्ना के एक चित्र में इसने चित्र बनाने वाले स रसक के परिवार जनों के इतने अधिक चित्र अंकित कर दिये हैं कि चित्र में भीड़ जैसी लग गयी है। इसकी चित्रशाला एक प्रकार का कारखाना थी जहाँ हर प्रकार का चित्रण किसी भी समय कराया जा सकता था। वहाँ से कोई भी ग्राहक निराश नहीं लौटता था। एक टोकरी का हैंडिल रंग से लेकर ईसा के अन्तिम शोचन तक के चित्र इसके यहाँ बनते थे। किन्तु चिरलैण्डियो की अग्रति का मूल कारण उसके व्यक्तित्व है जिसका प्रभाव राफेल पर भी पड़ा है। अपने एक शिष्य की प्रतिभा से वह अपने समय में अवगत नहीं हो सका जो माइकेल एंजिलो के नाम से विख्यात हुआ। इसके प्रसिद्ध चित्र हैं :—जिबो-वान्ना तोनबुओनी, वाक्क और वृद्ध, कुमारी का जन्म।

### चरम पुनरुत्थान

जैसा कि आरम्भ में ही कहा जा चुका है, इस युग में केवल प्राचीन यूनानी शास्त्रीय कला का पुनरुत्थान ही नहीं अपितु नया जन्म हुआ था। यह यूनानी विद्याओं के अध्ययन से कुछ अधिक वस्तु थी। इसमें यूनानी दर्शन, इटालियन बुद्धि, ईसाइयत तथा वास्तविक जगत के प्रयोगात्मक ज्ञान—इन सबका समन्वय था। इसके परिणामस्वरूप इटालियन बुद्धिवाद नैतिकता के वन्धनों में बंधा न रह सका। फिर भी इसने सौंदर्य का अभिनन्दन और धर्म का सम्मान किया। यह युग सबभुक्त विरोधों के समन्वय का युग था जिसमें बुद्धि की प्रधानता और धर्म एवं नैतिकता की गौणता थी।

इस युग में यूनानी दर्शन का पुनर्निर्माण किया और उसके साहित्य को अपने सचि में ढाला। साथ ही सम्पूर्ण विश्व के रहस्यों को जानने का यत्न किया। धर्म की शक्ति ज्ञान ज्ञान क्षीण होने लगी थी और भौतिक जीवन को अधिक महत्व दिया जा रहा था। सोलहवीं शती तक इटली में यही दशा रही। उसके पश्चात् नैतिकता और धर्म में से श्रद्धा-विश्वास निकल जाने तथा सामाजिक जीवन में भ्रष्टाचार बढ़ जाने से कलाओं का भी पतन होने लगा।

चरम पुनरुत्थान काल में यद्यपि धर्म का भी चित्रण हुआ पर वह यौनिक कला के समान नहीं था। चित्रकार के हाथों में कला का उद्देश्य केवल वाइविल की शिक्षा न रह कर बुद्ध सौन्दर्य का सृजन हो गया। चित्र में रंग और रूप का महत्व हो गया, विषय का नहीं। भौतिक ससार में इसने आकर्षण और प्रेम उत्पन्न कर दिया और जब चर्चों में चित्रकारों को दीवारों सजाने का कार्य सौंपा गया तो उन्होंने कला के इस नये रूप का ही आश्रय लिया। इस प्रकार एक ओर अहाँ इस नई कला पर भी धर्म की मुहर लगाई गयी वहीं दूसरी ओर इसने धार्मिक वन्धनों से स्वयं को सर्वथा मुक्त कर लिया। पुनरुत्थान काल की कला की विवरणात्मकता को त्याग देने से ही चरम पुनरुत्थान शैली का विकास हुआ।

लियोनार्डो दा विन्ची (Leonardo da Vinci-१४५२-१५१९)—चरम पुनरुत्थान के तीन फ्लोरेंस वासी कलाकार प्रमुख हैं—लियोनार्डो, माइकेल एंजेलो तथा राफेल। इनमें लियोनार्डो केवल कलाकार ही नहीं बरद सम्पूर्ण विश्व की एक महान् विभूति हो गया है। उसकी बौद्धिक क्षमता इतनी थी कि उसने शरीर शास्त्र, अन्तरिक्ष विद्या तथा अन्य अनेक क्षेत्रों में उन सम्भावनाओं की कल्पना करती थी जिनका आगे चलकर सफल अनुसंधान किया गया। उसकी रचियों और कार्यक्षेत्र की विविधता का अनुमान इसी से लगाया जा सकता है कि उसने जितने अनेक कार्यों को आरम्भ किया उनमें से बहुत कम को पूर्ण कर पाया। शरीर में रक्त के परिभ्रमण की खोज उसी ने की थी, बुद्ध के हेतु सशस्त्र गाड़ी का आविष्कार भी उसी ने किया था, अनेक प्रकार के वायुयानों तथा हेलीकोप्टर की योजना बनायी थी तथा पनडुब्बी की कल्पना की थी। किन्तु इनमें से वह किसी भी खोज को पूर्ण नहीं कर पाया। उसने हजारों रेखा-चित्र बनाये, अनेक चित्र रंगे किन्तु केवल थोड़े से चित्रों को ही पूर्ण कर सका। उसकी कृतियों में अदृश्य के दर्शन की बालसा दृष्टि-गोचर होती है।

यद्यपि उसने धार्मिक चित्र बनाये हैं पर वह स्वयं धार्मिक न था। उसे प्राचीन यूनानी मूर्तियों की श्रेष्ठता का विचार करने की भी चिन्ता न थी और उसके लिये वे प्रकृति की जूठन थी। उसे भौतिक जीवन से विशेष प्रेम था और वैज्ञानिक विस्लेषण के पश्चात् ही वह वस्तुओं की सुन्दरता का चित्रण करता था। यद्यपि उसने तैल-चित्रण बहुत किया तथापि टेक्नीक की दृष्टि से वह अपने युग से आगे नहीं बढ़ सका।

बहुत कम काम करने पर भी मिलन तथा फ्लोरेंस के अनेक कलाकारों ने उसका अनुकरण किया। उसने कला को धार्मिक पक्षपात रहित स्तर पर उतारा और कलाकार का सामाजिक आदर बढ़ाया। उसकी दृष्टि में कलाकार व्यवसायी न होकर न्याय, सत्य आदि सामाजिक मूल्यों की प्रतिष्ठा करता है।

लियोनार्डो फ्लोरेंस के एक वकील का अवैध पुत्र था। उसका जन्म विन्ची में हुआ था। आरम्भ में उसने वैरोचियो से कला की शिक्षा ग्रहण की। वैरोचियो प्रसिद्ध मूर्तिशिल्पी दोनातेल्लो का शिष्य था। कहा जाता है कि जब लियोनार्डो ने उसके साथ अपवित्रता के एक चित्र में बायीं ओर का देवदूत चित्रित किया तो वैरोचियो ने विद्रोह करना ही छोड़ दिया। १४७६ तक वह वैरोचियो के साथ रहा। इसके पूर्व १४७२ में ही वह चित्रकारों के संघ का सदस्य बन चुका था और १४७३ में एक दृश्य-चित्र बना चुका था। इस दृश्य-चित्र से पृथ्वी की रचना में उसकी शक्ति का पता चलता है। वस्तु की सिफुडनो को नवीन ढंग से प्रस्तुत करने के सम्बन्ध में भी उसने अनेक प्रयोग किये थे। म्युनिक के मैडोना चित्र में उसने तैल चित्रण-टेक्नीक सम्बन्धी नवीन प्रयोग किया है। इसमें दानेदार धरातल के पास पर ओस की बूँदें अंकित हैं जिन्होंने उसके समकालीन कलाकारों को आश्चर्य में डाल दिया था। १४७४ में उसने एक व्यक्तिचित्र अंकित किया जिसमें हाथ भी दर्शाये गये थे। वैरोचियो भी हाथों में फूल लिए एक महिला का इसी प्रकार का चित्र बना चुका था और इसी परम्परा में लियोनार्डो ने आगे चल कर 'मोना लिसा' नामक विश्व-प्रसिद्ध चित्र अंकित किया। १४८१ ई. के लगभग उसकी पर्याप्त ख्याति हो गयी होगी क्योंकि उसे फ्लोरेंस के निकट ईसाई सन्तों के एक मठ में राज्याधिकारियों द्वारा ईसा की वन्दना (*Adoration of the Kings*) विषय के चित्रण के हेतु आमन्त्रित किया गया। इस चित्र में वे सभी विशेषताएँ मिलती हैं जो पन्द्रहवीं शती के अन्त में कला का लक्ष्य बन चुकी थी। चित्र का सयोजन पिरामिड के समान ठोस है। उसमें गहराई भी है और मिलन पहुँचा। मिसन के दृष्टिकोण से उसने एक पक्ष भेजा था जिसमें एक सैनिक, इन्जीनियर, मूर्तिकार, चित्रकार, दरबारी मसखरे, नगर-भोजक आदि अनेक हस्तियों से उसने अपनी योग्यता का परिचय दिया था और द्यूक के दरबार में नौकरी की प्रार्थना की थी। मिसन पहुँचकर उसने श्वेत रोमयुक्त कोट वाली महिला का चित्र अंकित किया। इस चित्र में अंकित युवती निश्चय ही द्यूक की पत्नी है। शैल्यण्डो की कुमारी (*Virgin of the rocks*) (कलक १०-क) शीर्षक से उसने जो दो चित्र अंकित किये उनके सम्बन्ध में यह धारणा है कि उन्हें एक साथ आरम्भ किया गया था। किन्तु वास्तव में पेरिस में प्रहृष्ट बाला चित्र पहले और नेशनल गैलरी लन्दन वाला चित्र बाद में अंकित किया गया था, क्योंकि पहले चित्र में फ्लोरेंस की परम्परागत शैली का अधिक प्रभाव है।

लियोनार्डो मिसन में १४६६ तक रहा। प्रधानतः वह द्यूक के दरबार की विभूति के रूप में रहा। द्यूक के पिता की वह अश्वरोही प्रतिमा विशाल आकार में निर्मित करना चाहता था किन्तु यह कार्य भी पूर्ण न हुआ। अश्व की केवल मिट्टी की प्रतिमा ही बन पायी। इतना अवश्य है कि उसने अश्वों के अनेक सुन्दर रेखाचित्र बनाये। मिसन के ही एक उपासना-गृह में उसने ईसा का अन्तिम भोजन (*The Last Supper*) नामक चित्र आरम्भ किया। १४६७ ई. में वह इस पर कार्य कर रहा था। एक तो वह बहुत धीरे-धीरे कार्य करता था, दूसरे उसने फ्रांस्को के स्थान पर तैल पद्धति में प्लास्टर की सिल्ट पर कार्य करने का प्रयोग आरम्भ किया था—इन्हीं दोनों कारणों से यह चित्र स्वयं उसके सामने ही दीवार पर से उखलने लगा था। चरम पुनरुत्थान काल का यह ऐसा प्रथम चित्र है जिसमें एक तनावपूर्ण स्थिति और ईसा के शिष्यों की मुखकृतियों की अनोखी-अनोखी प्रकृति पर बल दिया गया है। पन्द्रहवीं शती में फ्लोरेंटाइन चित्रकला इस प्रकार के विषयों तथा परिस्थितियों के चित्रण से अनभिज्ञ थी। लियोनार्डो के पश्चात् की पीढ़ी ने यह स्वीकार किया कि कलाकार विचारक और ज्ञाता होने के नाते दार्शनिक से किसी प्रकार दूर नहीं होता और वह ऐसा कारीगर मात्र नहीं जो धन के बदले कुछ निश्चित क्षेत्र में प्रतिदिन रङ्ग भरे। इस प्रकार लियोनार्डो की कला की पर्याप्त प्रशंसा की गयी है। वास्तव में लियोनार्डो ने कलाकार की प्रतिष्ठा को बढ़ाने में बहुत योग दिया है।

१४६६ में मिसन पर क्रांति अधिकार हो गया और लियोनार्डो फ्लोरेंस लौट आया। १५०२-३ में वह सौजर, नोरजिया का सैनिक इन्जीनियर रहा। इस समय खन-गृहों में जाकर उसने अनेक खनो का अध्ययन

किया जिसके फलस्वरूप वह अपने समय का सर्वश्रेष्ठ शरीरविद् (Anatomist) कहा जाने लगा। इसी समय उसे माइकेल एंजिलो के साथ फ्लोरेंस की विषयो की स्मृति-स्वरूप मुद्र-रूपों के दो विशाल भित्ति-चित्र अंकित करने को कहा गया। दोनों कलाकारों ने बनबन रहती थी और वे एक दूसरे को चाहते भी नहीं थे फलतः ये चित्र भी पूर्ण न हो सके। लियोनार्डो ने प्राचीन ग्रीक चित्रण की पद्धति का भी प्रयोग किया जिसमें वह असफल रहा। १५०३ में बारम्भ हुआ यह कार्य १५०५ में रोक दिया गया। इसी अवधि में वह दो वयस्कों तथा एक-दो शिशुओं के चित्रण द्वारा समिलष्ट संयोजन के प्रयोग करता रहा। ये चित्र प्रायः मैडेन्ना तथा शिशु ईसा के हैं जिनमें कोई सन्त भी साध-साध चित्रित है। इस प्रकार के केवल दो चित्र (सम्भवतः प्रथम और अन्तिम) ही अवशिष्ट हैं। १५००-१५०४ के मध्य ही उसने फ्लोरेंस के एक अश्विकारी की पत्नी का व्यक्ति-चित्र अंकित किया। यही विश्वप्रसिद्ध मोनालिसा है (फलक १०-ख)। इस नारी के विषय में अनेक प्रकार की बातें कही जाती हैं और चित्र में अङ्कित इसकी सुकान भी रहस्यपूर्ण-सी लगती है। तकनीकी दृष्टि से आँखों तथा होठों की रेखा बार-बार खींचने से सुकान का यह प्रभाव स्वयं ही उत्पन्न हो गया है। तैव पद्धति का इसमें उत्कृष्ट प्रयोग है और छाया प्रकाश के घूर्ण सहस्र प्रभाव हेतु यह चित्र दृष्टव्य है। लियोनार्डो का विचार था कि छाया तथा प्रकाश परस्पर मिले हुए होने चाहिये, उनके मध्य किसी सीमा-रेखा का आभास न हो। यह चित्र मुखाकृति की गढ़नशीलता का आवर्ण माना जाता है।

१५०६ में लियोनार्डो पुनः मिसन गया। उसके अन्तिम वर्ष वैज्ञानिक शोधों में व्यतीत हुए। १५०७ में उसने सन्त जोन का एक चित्र बनाया। इस चित्र में लियोनार्डो के दोष उभर कर आ गये हैं। घनत्व उत्पन्न करने की प्रवृत्ति के कारण चित्र में छाया काले रङ्ग के समान हो गयी है। छाया-प्रकाश को महत्व दिया गया है अतः रङ्ग का महत्व पूर्णतः समाप्त हो गया है। भावाभिव्यञ्जन की सूक्ष्मता दर्शने के प्रयत्न में मुखाकृतियों में वनावटीपन आ गया है। उसने जो अनेक रेखा-चित्र बनाये थे, उनका संग्रह करके परबर्ती कलाविदों ने एक पुस्तक भी प्रकाशित कर दी है।

माइकेल एंजिलो (Michelangelo Buonarroti — १४७४-१५६४) चरम पुनरुत्थान का दूसरा महादू कलाकार माइकेल एंजिलो था। फ्लोरेंस राज्य के कैप्रीन (Capres) नामक स्थान पर उसका जन्म हुआ था जहाँ उसके पिता एक रेजीडेण्ट न्यायाधीश थे। उसका जन्म होने के कुछ ही समय बाद परिवार को फ्लोरेंस स्थानान्तरित होना पड़ा। १४८८ में पारिवारिक विरोध का सामना करते हुए उसने दोमेनिको गिरलैण्डियो की चित्रशाला में कार्य सीखना आरम्भ किया। तीन वर्ष तक वह वहाँ रहा। जागे चलकर अपने जीवन में उसने इस तथ्य को छिपाने की चेष्टा भी की, क्योंकि वह नहीं चाहता था कि उसके शिष्यको में किसी साधारण कलाकार का नाम भी लिया जाये। कुछ ही समय पश्चात् वह लोरेंजो व मेडिसी के संरक्षण में अर्तोसदों के पास कार्य सीखने पहुँच गया। फिर भी सम्भवतः उसने भित्ति-चित्रण टेकनीक गिरलैण्डियो से सीखा था और वही उसने प्राचीन आचार्यों की रेवानुकृतियाँ बनायी थी। इनमें से जिओतो तथा मैसेचियो की अनुकृतियाँ लुद्ध, स्मूलन एवं विपना में हैं। १४९२ में उसका सरसक लोरेंजो चल बसा। माइकेल एंजिलो बोलीना चला गया और १४९६ में रोम पहुँच गया। वहाँ उसने अपनी प्रथम महत्वपूर्ण कृतियाँ (वाक्चस एवं सेण्ट पीटर के चर्च में पिपटा की प्रतिमाएँ) गढ़ी। यह कार्य पन्द्रहवीं शती के अन्त तक पूर्ण हो गया। ये मूर्तियाँ बहुल संवार कर बनाई गयी हैं और माइकेल एंजिलो के शरीर मांस एवं वस्त्रों की सिकुड़नों के पूर्णज्ञान को प्रकट करती हैं। पिपटा के निर्माण से उसने एक नारी की गोद में लेटे हुए पूर्ण विकसित पुरुष के अकल की समस्या को भी सुलझाया जिसमें उस शताब्दी के समस्त कलाकारों ने प्रयत्न किया था। माइकेल एंजिलो ने इसे पिरामिड के रूप में प्रस्तुत किया। इस प्रतिमा की रचना से उसका यय महत् फल गया। १५०१ में धर्म प्रसिद्ध मूर्ति-शिल्पी के रूप में फ्लोरेंस लौटा और वहाँ १५०५ ई० तक रहा। इस

अवधि में वह बहुत शास्त रहा। १५०१-४ के मध्य उसने डेविड की मूर्ति बनाई, डूजेब मैडोन्ना का निर्माण किया और १५०३ में बारह सन्तो की प्रतिमाएँ गढ़ने का कार्य अपने हाथ में लिया जिसे वह पूर्ण नहीं कर सका। फ्लोरेंस के सबसे प्रबल हेतु उसने वह भित्ति-चित्र भी १५०४ ई में बनाना आरम्भ किया जिसका कार्यभार उसे लियोनार्डो के साथ-साथ सौंपा गया था। यह कार्य पूर्ण न हो सका और दो महान् स्थानीय कलाकारों द्वारा महान् कलाकृति की रचना का स्वप्न अधूरा रह गया। इससे सम्बन्धित पीसा के युद्ध का दृश्य अंकित करने के हेतु उसने जो रेखाचित्र अंकित किये थे वे अब 'स्नानार्थी' (Bathers) के नाम से विख्यात हैं। इनमें नग्न मानव शरीर को पूर्ण आकारों में चित्रित करके उसी के द्वारा उन अनेक भावों को व्यक्त किया गया है जिनका चित्रण एक कलाकार द्वारा सम्भव है। ये चित्र वर्षों तक फ्लोरेंस के प्रत्येक नवयुवक चित्रकार हेतु दर्शनीय एवं अनुकरणीय बने रहे और इटली की परवर्ती कला पर इनका व्यापक प्रभाव पड़ा। इसी की शैली में आगे चलकर उसने सिस्टाइन चैपल की छत में सृष्टि-सम्बन्धी चित्रों का अकन आरम्भ किया (फलक ६-क)। यह कार्य उसे बीच में ही छोड़ना पड़ा क्योंकि पोप जूलियस द्वितीय अपने जीवन-काल में ही अपने लिए एक सुन्दर समाधि का निर्माण कराने को आतुर था। १५०६ के लगभग इस भवन के बनना आरम्भ हुआ जो १५४५ तक कई बार नई योजनाओं में डाला गया। माइकेल एंजेलो ने कोई बालीस वर्ष तक इसका निर्माण अपने निदेशन में कराया और १५४५ में जब वह सत्तर वर्ष का था, उसने पोप की एक विशाल कात्थ-प्रतिमा भी इसके हेतु निमित्त की।

इसी बीच १५०८ ई० में वह रोम लौटा और सिस्टाइन चैपल की छत का चित्रण पुनः आरम्भ किया। अपने सापिण्यों एवं शिष्यों के कार्य से असन्तुष्ट होकर उसने समस्त चित्रों को स्वयं ही चित्रित करना निश्चय किया। मद्यान पर सेटे-सेटे छत का चित्रण करते में असीम कष्ट सहते हुए भी वह निरन्तर इस कार्य में लगा रहा। यह अपने चित्रों को दूर से देखकर नुटियों का अनुमान नहीं कर ले पाता था। १५१० में उसने द्वार के निकट का (आधा) भाग पूर्ण किया। १५१२ में उसने शेष कार्य आरम्भ किया और उसे बीस वर्षों की पूरा कर डाला। उसके ये चित्र उसी समय महान् कलाकृतियाँ मान लिये गये। यद्यपि वहाँ राफेल भी कार्य कर रहा था किन्तु माइकेल एंजेलो की कृतिवा ही सर्वश्रेष्ठ स्वीकार की गयी। इस समय उसकी आयु केवल सैंतीस वर्ष की थी और वह महात्म्य की चित्त चित्रकार मान लिया गया था। उसे सांसारिक अनुभवों से बढकर समझा जाने लगा। इन चित्रों में नग्न वास, धर्मदूत, ईसा के पूर्वज, पृथ्वी पर प्राणियों का आरम्भिक जीवन तथा दीवारों पर मूसा एवं ईसा के जीवन-चरित्र अंकित हैं। प्रथम-दृश्य में अकेला ईश्वर सृष्टि-रचना के हेतु उद्यत दर्शाया गया है। तत्पश्चात् इसके द्वारा विभिन्न वस्तुओं का जनन, आदम और हव्वा का स्वर्ग से पतन, प्रलय, नूह का भव आदि चित्रित हैं। समस्त चित्रों के पीछे नव अफलातूनवादी विचार-धारा छिपी है। इनके पश्चात् धर्म दूत और भविष्य दृष्टा चित्रित हैं साथ ही ईसा के जन्म की भविष्यवाणी का अकन हुआ है। चारों कोनों में मूर्ति-सम्बन्धी दृश्य हैं। नीचे के अंदरे भागों में ईसा के पूर्वजों का चित्रण है। १५१६ में इस कार्य को पूर्ण करके वह फ्लोरेंस में मेडिसी के पास चला गया।

उसका नवीन आश्रय दाता पोप सियो दशम था जो लोरेंजो का छोटा पुत्र था। उसने उसे अपने पारिवारिक चर्च के प्रवेश द्वार को पूर्ण करने का कार्य सौंपा किन्तु चार वर्ष तक सर खपाने के पश्चात् भी वह उसे न बना सका। १५२४ में इस पर पुनः कार्य आरम्भ हुआ। इसी समय उसे लोरेंजियाना पुस्तकालय के प्रबल की योजना बनाने का कार्य सौंपा गया। इसके हेतु उसने ज्यूसियानो तथा लोरेंजो की प्रतिमाएँ एवं दिन-रात और प्रातः संध्या की प्रतीकाकृतियाँ निर्मित कीं। ये मूर्तियाँ उसकी शैली के श्रेष्ठ उदाहरण हैं। १५२७ में मेडिसी को फ्लोरेंस से निकाल दिया गया। माइकेल एंजेलो ने राज्य का पक्ष लिया। १५२९ में उसे एक बार आतंक के कारण भयाना भी पड़ा। १५३० में मेडिसी ने धार्मिक क्षेत्र में पुनः अपना आधिपत्य स्थापित कर लिया। माइकेल एंजेलो को क्षमा कर दिया गया और उसने पुनः १५३४ तक वहाँ कार्य किया। इसके पश्चात् वह रोम में आकर स्थायी रूप से



रहने लगा और जीवन के अन्तिम तीस वर्ष वही व्यतीत किये। वहाँ सिस्टाइन चैपल की वेदी की भित्ति पर अन्तिम न्याय का चित्रण करने के हेतु उसे पुन आमन्त्रित किया गया। १५३६ में उसने इसमें कार्य आरम्भ किया। (इस बीच रोम पर आक्रमण हुआ और इससे माइकेल एंजिलो के मन में एक प्रकार की निराशा व्याप्त हो गयी जो इस कृति में स्पष्ट दिखायी देती है)। इन समस्त चित्रों से लोगों में यह धारणा चलवती हुई कि नम्र मानवाकृति को स्थितिजन्य लघुता की दृष्टि से विभिन्न मुद्राओं में प्रस्तुत करना ही चित्रकला का लक्ष्य है और यह बहुत कठिन है। पास तृतीय ने इससे प्रभावित होकर दो अन्य चित्रों के हेतु उसे आमन्त्रित किया। ये हैं—सन्त पाल की दातचीत और सन्त पीटर की सूती। माइकेल एंजिलो अब ७५ वर्ष का था। अब वह भवन निर्माण में अधिक रुचि लेने लगा था। सन्त पीटर के प्रसिद्ध चर्च का वह प्रधान वास्तु-सिलपी था। जीवन के अन्तिम दिनों में उसने ईसा की सूती के अनेक रेखाचित्र बनाये, सुन्दर कविताएँ लिखी और पियटा का निर्माण किया। यद्यपि उसने इसे अपनी समाधि के हेतु बनाया था किन्तु अब यह पल्लोरेन्स के केशेड्रल में है। उसने एक अन्य पियटा भी निर्मित किया था जो भावा-मिथ्यक की दृष्टि से बहुत उद्देगपूर्ण है। इसमें ईसा तथा मेरी की आकृतियाँ परस्पर लीन होती हुई दिखाई गयी हैं। इसी पर कार्य करते हुए १८ फरवरी १५६४ में उसकी मृत्यु हो गयी।

माइकेल एंजिलो इटली के चरम पुनरुत्थान के चित्रकारों में एक कठोर साधक, पूर्ण पारंगत कलाकार एवं महान् व्यक्ति था। कवि के रूप में भी वह इटली में अद्वितीय था। उसके समय ही कला का केन्द्र पल्लोरेन्स से हट कर रोम हुआ। जब वह नहीं रहा तो यह केन्द्र वेनिस में पहुँच गया। माइकेल एंजिलो अपने चित्रों में मूर्तिकारी स्वभाव के कारण मानवाकृतियों को प्रमुख रूप में दिखाता था किन्तु उसकी मानवाकृतियों में कुछ अनुपातहीनता एवं बेबीलपन है जो पहले-पहल अच्छा नहीं लगता। उसकी नारी आकृतियों में भी पुरुषत्व था गया है। विद्वानों का विचार है कि उसमें शास्त्रीय तथा गोथिक दोनों वैधियों का समन्वय है। एक ओर तो वह मांसल और ठोस शरीर का चित्रण करना चाहता था जो उसका बचानुबत प्रभाव था। दूसरी ओर वह गोथिक प्रभाव के कारण आत्मा की बेचैनी और सृष्टि के रहस्यों को अंकित करना चाहता था। अन्त में वह बरोक कला की शक्तिमत्ता से आकृष्ट हुआ।

माइकेल ने प्रकृति के भग्न चित्रण को तिलाजलि दे दी थी। उसकी कला में ऐसे व्यापक प्रयोग हैं जो उसे जियोत्तो से लेकर बीसवीं शती तक के कलाकारों से सम्बन्धित करते हैं। पुनरुत्थान के पश्चात् जो रीतिवाद (Mannerism) प्रचलित हुआ उस पर माइकेल एंजिलो का व्यापक प्रभाव पड़ा। उसे बरोक कला का पिता भी कह दिया जाता है।

राफेल (Raphael Sanzio—१४८३—१५२०)—यह चरम पुनरुत्थान के तीनों प्रमुख कलाकारों में सबसे छोटा था। कलाकारों की कोटि में यह सबसे अधिक समन्वयवादी था। उसका पिता जियोवानी साण्टी (Giovanni Santi) चित्रकार था। १४६४ में पिता की मृत्यु होने पर राफेल कुछ दिन भटकता रहा। १५०० में यह फेरुजिनो के यहाँ कार्य सीखने लगा। सम्भवतः इसी समय उसने “सैनिक के स्वप्न” (The knight's dream) नामक चित्र की रचना की थी जो अब नेशनल गैलरी लन्दन में है। इस समय जियोवानी ४८ वर्ष का, और माइकेल एंजिलो २५ वर्ष का था जबकि राफेल केवल १७ वर्ष का था। फिर भी केवल दस वर्ष पश्चात् वह उनके समकक्ष मान लिया गया। १५०० से १५१० ई० का युग राफेल के एक महान् चित्रकार के रूप में उदय एवं चरम पुनरुत्थान का एक विशिष्ट युग है।

यद्यपि १५०२/३ में अन्तिम एक सूती के चित्र में भी उसने फेरुजिनो से प्रेरणा ली है तथापि १५०४ में फुमारी के चित्र में संयोजन एवं रचना सम्बन्धी प्रौढ़ता का परिचय मिलता है। इसी समय वह पल्लोरेन्स गया जहाँ उसे अपनी कला की रुचिवाधिता का आभास हुआ होगा। फलतः उसने अनेक रेखाचित्रों आदि के द्वारा उन

समस्त उपलब्धियों को 'शीघ्र ही आत्मसात्' कर लिया जो उसे नवीन 'प्रतीत हुई'। लियोनार्डो के कुमारी, शिशु तथा सन्त ऐन के चित्रों से उसने एक नवीन प्रकार के मैडोन्ना चित्रों का विकास किया और मोनालिसा के आधार पर व्यक्ति चित्रों की एक नयी पद्धति का आरम्भ किया जिसका उदाहरण मेडासेन्ना डोनी का व्यक्ति चित्र है। लियोनार्डो के छाया-प्रकाश के सिद्धान्तों का प्रभाव राफेल की पृष्ठ श्रुतियों से इसी समय से मिलना आरम्भ हो जाता है। माइकेल एंजिलो के प्रभाव से उसकी आकृतियों की रेखाएँ शक्तिशाली और स्वयंपूर्ण हो गयी हैं। १५०८ में वह रोम गया और पोप जूलियस द्वितीय के द्वारा वेटीकन में चित्रागमन के हेतु नियुक्त किया गया। शीघ्र ही वह वहाँ का प्रधान चित्रकार हो गया। केवल माइकेल एंजिलो ही उससे श्रेष्ठ और पृथक् था जो उस समय वहाँ सिस्टाइन चैपल की छत का चित्रण कर रहा था। छब्बीस वर्ष की आयु में राफेल कलाकारों की प्रथम श्रेणी में गिना जाने लगा और अपना शेष जीवन उसने वही अतीत किया। १५०६ तथा १५१२ के मध्य उसने पोप जूलियस द्वितीय तथा लियो दशम के हेतु भित्ति-चित्र अंकित किये। इन्हीं में "स्कूल आफ एवेन्स" नामक प्रसिद्ध कृति है। यह कृति चरम पुनरुत्थान का भी उत्तम उदाहरण है। एक अन्य चित्र—श्रुतियाँ हेरियोडोरस के भवन में चित्रित हुई है जिसमें नाटकीयता अधिक है। इसकी रचना १५११-१४ के मध्य हुई थी जबकि माइकेल एंजिलो के सिस्टाइन भित्ति-चित्र १५१२ में दर्शकों के हेतु खोले गये थे। अतः इनकी शैली एवं रङ्ग योजनाओं का भी राफेल पर प्रभाव पड़ा। अन्य स्थानों के चित्र उसके सिद्धों में अंकित किये हैं। १५१४ में वह सेण्ट पीटर के गिर्जाघर का प्रमुख वास्तुशिल्पी भी बन गया। रोम के फार्नेसिया नामक स्थान पर उसने जो भित्ति-चित्र अंकित किये वे भी 'उत्कृष्ट श्रेणी' के हैं। वह टेपेस्ट्री डिजाइन का भी आविष्कार कर रहा था जिससे अंकित परदे सिस्टाइन चैपल में टांगने की योजना थी। इसी समय वह प्राचीन धर्म शास्त्र (Old Testament) के आधार पर वेटीकन में चित्र बना रहा था। इस समय की उसकी एक कृति सिस्टाइन मैडोन्ना है जो अकेले उसी ने चित्रित की है। इस चित्र की मैडोन्ना पृथ्वी की मानुषी न रह कर स्वर्ग की देवी (मातृ देवी) हो गयी है और उसे बादलों में तैरते हुए चित्रित किया गया है (फलक ८-क)। वास्तव में यह तत्कालीन जन-भावना के परिवर्तन का ही परिणाम है। उसकी अन्तिम श्रेष्ठ कृति ईसा का दिव्य शरीर धारण करना (The Transfiguration) है जो १५१७ में आरम्भ हुई। १५२० में जब राफेल की मृत्यु हुई तब तक यह पूर्ण नहीं हो पायी थी। इसे उसके प्रिय शिष्य जूलियो रोमानो द्वारा पूर्ण किया गया। इस चित्र में एक प्रकार का रीतिवाय है। ३७ वर्ष की आयु में जब राफेल की मृत्यु हुई तो अनेक पादरी, राजा, राजकुमार आदि उसके मिल थे। किसी भी चित्रकार ने उसके पूर्व इतनी सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त नहीं की थी।

राफेल की कला सामन्ती एवं धर्म निरपेक्ष है। उसमें विवरणों की बारीकी का बर्था तथा भावाभि-व्यक्ति की प्रौढता है। उसने जीवन के सुन्दर पक्ष को ही चित्रित किया है और वह बौद्धिकता के साथ-साथ किचित् ऐन्द्रिकता की ओर भी झुका है।

राफेल को सताव्वियों तक सपूत-संयोजन का आचार्य माना जाता रहा है। व्यक्तियों के समूह, समूहों का सम्पूर्ण चित्र में अनुपात, चित्र की ऊँचाई और गहराई का अनुपात और व्यक्तियों की विभिन्न मुद्राएँ—इन सबमें उसने कमाल कर दिखाया है।

राफेल की सर्वाधिक उपाति उसके मैडोन्ना चित्रों से है। इनके चित्रण में मिठास, मातृत्व, ममता, बालको-सा सरल विश्वास और 'दीर्घ-पूर्ण' कोमल-स्निग्धता है। उसकी कला में से ही बरोक शैली का विकास हुआ। निकोलो पुसिन तथा आग पर उसका विशेष प्रभाव पड़ा।

माइकेल एंजिलो तथा राफेल पुनरुत्थान काल की दो विरोधी प्रवृत्तियों के सूचक हैं। इनसे इस युग को दो भिन्न दिशाएँ भी मिली। दोनों एक-दूसरे के विरोधी थे, यह सुप्रसिद्ध है। राफेल स्वभाव से मिलनसार और परिष्कृत व्यवहार वाला था। उसने अनेक चित्रकारों को शिक्षित किया और उनका नेतृत्व भी किया। माइकेल

ए जिलो अधिक समय तक अपने सहायको तथा शिष्यों के साथ कार्य नहीं कर सकता था। यद्यपि जो छोटे कलाकार उसके पास आते थे वह उनकी सहायता भी करता था तथापि वह अन्तर्मुखी वृत्ति का था। इन प्रवृत्तियों के कारण इन दोनों कलाकारों ने दो भिन्न शैलियों का सृजन किया। माइकेल ए जिलो द्वारा सिस्टाइन चैपल की छत में अंकित आकृतियों में प्रतिमाओं जैसा भार है वहाँ राफेल द्वारा वेटीकन में चित्रित रूप सावण्य एवं परिष्कार-युक्त हैं। माइकेल की शैली गम्भीर एवं आवेश युक्त है, राफेल में नीवीनताओं की सहज स्वीकृति है। यही कारण है कि किसी कलाकृति को पूर्ण करने में माइकेल ए जिलो जहाँ अधिकाधिक कठिनाई अनुभव करता था वहाँ राफेल ने सहज रूप में ही अनेक चित्र स्वयं पूर्ण किये तथा अपनी चित्रशाला में कार्य करने वाले अन्य चित्रकारों से बनवाये। इसके साथ यह भी दृष्टव्य है कि केवल ३७ वर्ष की आयु में ही उसकी मृत्यु हो गयी थी।

१५६६ ई० में फ्लोरेंस टस्कनी के एक नवीन एवं विस्तृत राज्य का अङ्ग बन गया। इस समय कलाकारों के सामने अनेक खेप कृतियाँ थी जिनसे वे प्रेरित हो रहे थे। बोटिचेली के गहन भाव युक्त मीटा चित्र, लियोनार्डो की नारी-आकृतियों की अर्थ भरी चित्रण, माइकेल ए जिलो की उद्विग्नता और आवेश तथा राफेल की मंडोलिनाओ का कुलीन जगत्—ये सब तत्कालीन कलाकारों को प्रभित कर रहे थे। इन सबके साथ ही माइकेल ए जिलो का 'लानाथियो' का रेखा-चित्र भी पुरुषाकृतियों के चित्रण का आदर्श उपस्थित कर रहा था। कलाकार इनके आधार पर नवीन प्रयोग करने और अपनी शैली का विकास करने में लग गये। इन अन्य कलाकारों में माण्डुआ निवासी कोरैजियो का नाम प्रमुखता से लिया जाता है।

**कोरैजियो (Correggio १४६८—१५३४)**—मोरेन्स तथा वेनिस के मध्य माण्डुआ एक छोटा-सा राज्य था। यही परमा के निकट कोरैजियो ने १४६८ में 'कोरैजियो' का जन्म हुआ था। मिलन, माण्डुआ तथा केपारा की बरबारी कला शैली के प्रचलन में उसकी बहुत प्रेरणा रही है। वह पुनर्स्थापन युग की कोमलतम भावनाओं वाला कलाकार था। उसके चित्रों में स्वतन्त्र आत्माएँ, प्रसन्न मंडोलिनाएँ विचरण करती हुई अप्सराएँ, बनों में क्रीडा करते शिशु और आकाश में विहार करते देवदूत स्थूल ऐन्द्रिक सुषमा विचरेते हुए अंकित हैं। गतिपूर्ण एवं स्यात्मक रेखाकन, आसक्तता, रङ्ग-बैभव, छाया-प्रकाश तथा वातावरण द्वारा वे बड़ा सुन्दर प्रभाव उत्पन्न करते हैं। उसके धार्मिक चित्रों में भी इन वस्तुओं के अतिरिक्त कुछ नहीं मिलता। उसने रमणियों, शिशुओं पुष्पों, वृक्षों तथा आकाशीय दृश्यों में समान रूप से सुन्दरता का अनुभव किया। १५३४ में उसकी मृत्यु हो गयी। इसके प्रसिद्ध चित्र हैं—सोते हुए एपिटोप, सन्त कैथेरीन का विवाह, जुपीटर तथा एपिटोप और ईसा का जन्म।

कोरैजियो पर मेटेन्ना तथा लियोनार्डो का प्रभाव माना जाता है। वह रेखाकन से अधिक रङ्गों को महत्व देता था। चित्र के केन्द्र में वह जबले रङ्गों की तथा चारों ओर गहरे रङ्गों की आकृतियाँ अंकित करता था। उसकी कलाकृतियाँ मिलन राज्य के परमा नामक नगर में सुरक्षित हैं। यहाँ धार्मिक भवनों के गुम्बदों में उसने बादलों के मध्य स्वर्ग की विविध शक्तियाँ प्रस्तुत की हैं जिनमें अनेक सन्त, समान्य सेवी तथा चिकित्सक भी सम्मिलित हैं। इनकी विकसता, शक्तिमत्ता तथा जीवन का आनन्द दर्शनीय हैं। किन्तु इतने सुन्दर चित्रों में भी परमावासियों को त्रुटि दिखायी दी। उन्हें उकते हुए देवदूतों के मुँह हुए पैर पसन्द नहीं आये और वे उस गुम्बद को मेढकों का सलाख कहने लगे। चित्रकार ने जो पारिजमिक माँबा था वह भी उन्हें अधिक प्रतीत हुआ। उन्होंने जाँच के हेतु टिशिया को बुलाया। टिशिया ने कहा कि यदि गुम्बद का कटोरा बनाकर उसे स्वर्णमुद्राओं से भर दिया जाय तब भी वह मूल्य अधिक नहीं होगा। इसी कारण उसके पास सोहो का खाना बन्द हो गया और वह अल्पायु में ही मर गया। किसी ने उसका शोक नहीं मनाया और मृत्यु के एक ही वर्ष बाद ही उसकी कब्र पर पत्थर लगाया गया। उसके चित्रों से अधिक आश्चर्य केवल सिस्टाइन चैपल में अंकित माइकेल ए जिलो के चित्रों में है।

१५. **एण्ड्रिया. डेल सार्तो (Andrea del Sarto, १४८६—१५३०)**—यह फ्लोरेन्स से कला की शिक्षा ग्रहण करते समय लियोनार्डो तथा माइकेल एंजेलो के चित्रों की अनुकृति किया करता था। इसी से इसने अपना भविष्य बनाया। तेईस वर्षों की आयु में उसने एक भित्ति-चित्र मृत् खला आरम्भ की थी जो ग्यारह वर्षों में पूर्ण हुई। १५१८ ई० में वह फ्रांस भी गया था। पर वहाँ अधिक समय तक नहीं रह सका। उसने कुमारी तथा मैडोन्ना के अनेक चित्र बनाये जिनमें उसकी पत्नी लुकेजिया की क्षलक स्पष्ट है। वह अच्छा टैक्नीशियन था पर महान् प्रतिभाशाली कलाकार नहीं था। उसकी प्रमुख कृतियाँ हैं : एक युवा का व्यक्ति-चित्र, हार्पीज की मैडोन्ना, सेन्को की मैडोन्ना, अन्तिम भोजन तथा सत्य ज्ञान व वैष्टिस्ट।

### वेनिस की कला

पुनर्स्थापन काल की कला वेनिस में ही पूर्णता को पहुँची थी। वेनिस की कला में धार्मिक पृष्ठभूमि नहीं थी, केवल प्रकृति के गहन अध्ययन की रचि थी। अनावृत स्कन्धों पर छाया-प्रकाश की क्रीडा, रूप की कोमल बाह्य सीमा, वस्त्रों की सुन्दर दिखायी देने वाली विभूषणें, वेश-भूषा की तटक-भटक, आकर्षक रंग-योजना, अभिव्यक्ति पूर्ण मुद्राकृति एवं भाववाकृति की शालीनता—ये ही वेनिस के कलाकारों के लक्ष्य थे। विषय चाहे कुछ भी हो, पर वे निरन्तर इन्हीं विशेषताओं के अंकन के हेतु प्रयत्नशील रहे और ये ही उनकी ओष्ठता का मापदण्ड थी। जो आँखों को अच्छा लगता था, उसी को उन्होंने प्राथमिकता प्रदान की।

टेक्नीकल दृष्टि से इन कलाकारों की अभिव्यक्ति का प्रभाव आधार रंग था। रंगों के द्वारा ही वेनेशियन कलाकारों ने सौंदर्य के साथ-साथ भयमिश्रित आनन्द भी व्यक्त किया। जो कार्य माइकेल एंजेलो की आकृतियों ने गहनशीलता द्वारा किया वही कार्य वेनिस के कलाकारों ने रंगों के द्वारा सम्पन्न किया।

रोम तथा फ्लोरेन्स के कलाकार जहाँ प्राचीन रोमन तथा इट्रस्कन कला से प्रेरित थे वहाँ वेनिस के कलाकार पूर्व की विजेण्डाइन कला से प्रभावित थे। फ्लोरेन्स की कला पर मूर्तिकला का प्रभाव था जबकि वेनिस की कला वहाँ के सरोतमय वातावरण की छाया में परलपित हुई। इसके कारण ही वेनिस की कला में रंगों का प्राधान्य हो गया। फ्लोरेन्स की कला का विश्लेषण रेखाओं तथा आकृतियों के द्वारा किया जा सकता है किन्तु वेनिस की कला की उत्पत्ति केवल रंगों के आधार पर ही निश्चित की जा सकती है। फ्लोरेन्स के कलाकार रेखाओं द्वारा चित्रांकन कर के छाया-प्रकाश द्वारा आकृतियों में उभार प्रदर्शित करते थे। वेनिस के कलाकार छाया-प्रकाश की अपेक्षा रंगों के प्रभाव पर अधिक ध्यान देने लगे। फ्लोरेन्स के कलाकार वस्तु की निश्चित आकृति मानते थे किन्तु वेनिस के चित्रकारों ने वस्तुओं के रंगों के स्थूल आकारों के रूप में ही देखा। वेनिस में घरातल के कोमल प्रभावों पर भी विशेष बल दिया गया है। सरोजन का आधार रङ्ग माने गये हैं। फ्लोरेन्स में वस्तु का एक ही रङ्ग माना जाता था किन्तु वेनेशियन कलाकार वस्तु पर वातावरण तथा अन्य वस्तुओं का प्रभाव भी मानते थे और इस प्रकार वस्तु का कोई मूल रंग नहीं माना जाता था। फ्लोरेन्स के रंगों में जहाँ स्थिरता है वहाँ वेनिस के रंगों में गति है। वेनिस की वर्णयोजनाओं में द्रव्यशीलता (Fluidity), पारदर्शिता (Transparency), सीमाहीनता (Contourlessness) तथा कंपन (Vibration) के दर्शन होते हैं। इस प्रकार फ्लोरेन्स का कलाकार बुद्धिवादी और वेनिस का कलाकार ऐन्द्रिक सौंदर्य का सर्जक था।

वेनिस की कला का इतिहास अपने आप में सम्पूर्ण है। फ्लोरेन्स के अतिरिक्त इटली में केवल यही एक नगर ऐसा था जहाँ कला की परम्परा अखिराम गति से चली जा रही थी। अन्य स्थानों पर कोई सरसक अथवा राजा चित्रकारों को या तो कुछ समय के हेतु अपने यहाँ बुला लेते थे या उनकी कृतियाँ खरीद लेते थे। पुनर्स्थापन काल का वेनेशियन दरबार अनेक प्रसिद्ध चित्रकारों को अपने यहाँ आकृष्ट करते में समर्थ हुआ। वे यहाँ स्थायी रहकर एक विशिष्ट कला-शैली का विकास करने लगे। यहाँ के सामाजिक वातावरण में भी एक प्रकार की उदारता एवं सहजता थी। व्यापार पर्याप्त उन्नत था अतः वेनिस बहुत समृद्ध भी था। इससे एक तो कलाकार अपने

चित्रों में वैभव-सम्पन्न पात्रों का अंकन कर सके और दूसरे उन्हें अपने परिचय का पथीस एव आकर्षक पुरस्कार भी मिल जाता था। यही कारण था कि यहाँ पर कला और कलाकार खूब फूल-फल रहे थे।

पुनरुत्थान के आरम्भ के समय यहाँ बोलिच परम्पराओं का प्रचार था। १४५० ई० के लगभग तक यह प्रभाव प्रबल रहा। पादुवा नामक नगर में ही यहाँ सर्वप्रथम पुनरुत्थान की शुरुवात हुई। वेनिस तथा उसके निकट-वर्ती राज्य मिलन में अनेक स्थानीय कलाकार पहले से ही कार्य कर रहे थे। जेप्ताइल दा फेरियानो एव पिसानेल्लो नामक फ्लोरेन्स के दो कलाकारों ने उत्तरी इटली की विस्तृत यात्राएँ की और वहाँ अनेक कलाकृतियों की रचना भी की। १४४० के लगभग उत्तरी इटली में हुये फ्लोरेन्स के अनेक कलाकार बिछाई देते हैं जैसे मेसोलिनो, पिघर्ती, जन्नेल्लो तथा फिलिपोलिप्पी। फिर भी वेनिस आदि की कला पर उनका उत्तेजनीय प्रभाव नहीं पड़ सका। यहाँ तक कि दोनातेल्लो भी वहाँ दस वर्ष तक रहा किन्तु वेनिस की कला में वह परिवर्तन नहीं ला सका। पादुवा का स्थानीय कलाकार एण्ड्रिया मेण्टेन्ना ही यहाँ सर्वप्रथम पुनरुत्थान का सूत्रपात करने में समर्थ हुआ।

एण्ड्रिया मेण्टेन्ना (Andrea Mantegna—१४३१—१५०६) मेण्टेन्ना के माता-पिता के विषय में कुछ भी शायद नहीं है। वह तत्कालीन कलाविद, संग्रहकर्ता एव पुराविद स्कारसियोन का दत्तक पुत्र एव शिष्य था। मेण्टेन्ना पर आरम्भ से ही प्राचीन कला-कृतियों का प्रभाव पड़ने लगा। परिप्रेक्ष्य तथा स्थिति-साधन को उसने फ्लोरेन्स के कलाकारों से सीखा था। संयोजन सवन्धी नियम दोनातेल्लो के आधार पर विकसित किये थे। आकृतियों के घनत्व का आधार उसने प्राचीन शास्त्रीय कला को बनाया। पादुवा में उसने १४५६ में सन्त जेम्स के जीवन के चार दृश्य, कुमारी का स्वर्गारोहण एव सन्त क्रिस्टोफर का बलिदान नामक चित्र-चित्रों का अंकन किया। इनकी पृष्ठभूमि में यूनानी रोमन ध्वनो आदि के अवशेष भी चित्रित हैं जो मेण्टेन्ना को यह कि साक्ष्य देते हैं। इनमें उसने यूनानी वेश-भूषा का भी अंकन किया है। इन चित्रों में मेडोला तथा सन्तो की आकृतियाँ रीति-रिवाज अथवा काव्य की धनी प्रतीत होती हैं जो दोनातेल्लो का प्रभाव है। पृष्ठभूमि एव पात्रों को असंग-असंग पैनलों अथवा फलकों पर चित्रित न करके एक ही चित्र में संयोजित किया गया है।

१४६० ई० में मेण्टेन्ना पादुवा से माण्टुआ चला गया। वह वेनिस के पश्चिम तथा मिलन के पूर्व में एक छोटा-सा राज्य था। यहाँ वह दरबार का प्रमुख चित्रकार हो गया। यहाँ रहकर उसने विज्ञान-दृश्य-संयोजनों के हेतु अनेक नवीन नियमों की खोज की। राजमहल के बध्नुक (Bridal Chamber) में उसने जो चित्र अंकित किये वे अपने अनुपातो एव विषय-वस्तु के चयन के कारण दर्शकों को भ्रम में डाल देते हैं। उदाहरणार्थ दीवारों पर राज-परिवार के व्यक्ति-चित्र इस प्रकार अंकित किये गये हैं कि दर्शकों को वे व्यक्ति कमरे में ही खड़े प्रतीत होते हैं। छत के मध्य में चित्रित खुले आकाश के नीचे एक खरोदे में से नीचे झाँकती हुई आकृति भी बनायी गयी है जो वास्तविक प्रतीत होती है। मेण्टेन्ना ने इस गुक्ति का दुबारा प्रयोग नहीं किया। इसका पुनः प्रयोग करने वाला कलाकार कोरेजियो था। बरोक युग में इस टेक्नीक का पूर्ण विकास हुआ। अपने सरसक माण्टुआ के शासक के हेतु मेण्टेन्ना ने सीजर की विजय, मेडोला एव 'पारलासस' आदि चित्रों की रचना की। सीजर की विजय के चित्र में उसने रोमवासियों के जुलूस का बड़ा ही जीवन्त चित्रण किया है। कला-मर्मज्ञों का मत है कि रोमन सभ्यता का ऐसा सभ्य पुनर्दर्शन किसी अन्य रूप में आज तक नहीं किया जा सका है।

माण्टुआ के दरबार में अनेक विद्वान, सरसक, कला-समीक्षक एव कलाकार एकत्रित हो गये थे जो प्राचीन कला की आधार-भूत विशेषताओं को समझने लगे थे। यही कारण था कि मेण्टेन्ना ने सन्त सेबाशिया (St Sebastian) की आकृति को केवल एक कटिबन्ध पहले अंकित किया जबकि तत्कालीन कलाकार उन्हें अपने समय के परिधान में चित्रित कर रहे थे। पृष्ठभूमि में भी यूनानी कलाओं के प्रति अभिरुचि का संकेत मिलता है। यही से इस सन्त का वस्त्रावृत्त अथवा स्वरूप बना। १४७४ में मोसिचेनी ने भी कुछ परिवर्तन करके इस सन्त को जगमग दसी विधि से अंकित

किया। फिर भी बोलिचेली की बाकृति में उसना घनत्व एवं आनुपातिक सौन्दर्य नहीं है, अतः पुनरुत्थान शब्द की अधिकारिणी केवल मेण्टेन्ना की ही कृति है।

मेण्टेन्ना की कला में अनेक वेनेशियन कलाकारों को प्रभावित किया। सर्वाधिक प्रभाव वेल्सिनी बन्धुओं पर माना जाता है। जिओवानी वेल्सिनी था जेण्टाइल वेल्सिनी का भास वेनिस के बारम्भिक पुनरुत्थानवादी कलाकारों में है। उनका पिता जेकोपो वेल्सिनी (Jacopo Bellini १४००-१४७१) महान् प्रकृति-प्रेमी कलाकार था। मेण्टेन्ना के प्रभाव में उसने भी परिप्रेक्ष्य आदि के सम्बन्ध में अनेक प्रयोग किये जिनके प्रमाण उसके द्वारा बनाये गये भवनो आदि के रेखाचित्र हैं। इस कलाकार के विषय में अधिक ज्ञात नहीं है। १४५४ ई० में उसने अपनी पुत्री निकोलोसिया का विवाह मेण्टेन्ना से कर दिया था। जेण्टाइल वेल्सिनी (Gentile Bellini—१४२६-१५०७) अपने पिता की चित्र-शाला में ही कार्य करता था। १४६४ के एक चित्र में दोनों भाइयों तथा पिता के हस्ताक्षर हैं। १४६६ में उसे सम्राट ने आमन्त्रित किया किन्तु इस समय की उसकी कोई कृति उपलब्ध नहीं है। १४७६-७९ में वह कुस्तुनिये के सुल्तान मुहम्मद द्वितीय के हेतु चित्र बनाने वहाँ गया। तुर्कों से लौट कर १४८४ में उसने डोज (Dodge) के राजमहल को चित्रित किया। उसने उसको तथा जुलूसों के जो चित्र बनाये वे वेनिस में बहुत लोकप्रिय हुए। इन चित्रों की पृष्ठभूमि में नगर का दृश्य तथा अग्रभूमि में प्रमुख-प्रमुख नागरिक अंकित किये गये थे।

जिओवानी वेल्सिनी (Giovanni Bellini—१४३० ?-१५१६) इसे कल्पित जन्मतिथि के आधार पर छोटा भाई माना जाता है। १४५६ में यह स्वतन्त्र रूप से कार्य करने लगा था। इस पर भी मेण्टेन्ना का प्रभाव पड़ा था। इसकी इतनी ज्यादा हुई कि अनेक कलाकार इसकी चित्रशाला में आकर कार्य सीखने लगे और नयी पीढ़ी के चित्रकारों के हेतु वह प्रमुख प्रेरणा-स्रोत बन गया। ज्योजिओन तथा टिशिया ने भी उससे कला-शिक्षा पायी थी। १५०६ में आल्ब्रेख्ट द्यूरर ने लिखा था कि "जिओवानी यद्यपि बहुत बड़ा ही गया है किन्तु फिर भी सर्वश्रेष्ठ कलाकार है। वेनिस के 'मेडोन्ना' चित्रकारों में तो वह महानतम माना जाता है। उच्चकल्पना-शीलता तथा रचनात्मक प्रतिभा में वह नित्य नवीन दृष्टिगोचर होता है।" उसने जो पियटा-चित्र बनाये हैं उनमें उसके पिता जयवा दोना-रेल्लो का प्रभाव है। वह चित्रों में मुक्त रूप से प्राकृतिक दृश्यों का विनिवेश कर देता था। यद्यपि वह प्रकृति के विवरणों को बड़ी सूक्ष्मता से देखता था किन्तु उनके द्वारा कभी भी प्रधान बाकृतियों को प्रभावित नहीं होने देता था। डोज के राज-दरबार में वह प्रधान चित्रकार था और जीवन पर्यन्त वहाँ इसी पद पर रहा, यद्यपि टिशिया ने उसे वहाँ से हटाने का कई बार प्रयत्न किया। उसके व्यक्ति-चित्रों में पलीमिथ पृष्ठ-भूमि के आगे पोने-रो वक्षम आकृतियाँ अंकित हैं। उसने सन् बेरोम का जो चित्र १५१३ में अंकित किया उसकी अग्रभूमि में मानवा-कार आकृतियाँ एक मेहराब में बैठे जगम में बैठे सन्त की ओर शाकती हुई चित्रित हैं। इसमें परिप्रेक्ष्य एवं चित्रगत स्थान के सम्बन्ध में जिओवानी ने कई नये प्रयोग किये हैं। शू गार-रता महिला के चित्र में उसने जिस नारी-रूप का अंकन किया उसे भविष्य की मेडान्नाओं में भी प्रयुक्त किया। आदर्श भवावृत्ता की दृष्टि से यह चित्र पुनरुत्थान की सामान्य भावना के अनुरूप है।

जिओवानी की कला में एन्तेलेल्लो के टेक्नीक तथा मेण्टेन्ना की शैली का प्रभाव था किन्तु फिर भी रूप-कल्पना की दृष्टि से वह नितान्त मौलिक कलाकार था।

एन्तेलेल्लो ड मेसीना (Antonello Da Messina) यह सिसली का रहने वाला था। बारम्भ में उस पर फ्लेमिश प्रभाव पड़ा था। सम्भवतः उसे पायरो देल्ला फ्रासेस्का ने भी प्रभावित किया था। १४७५-७६ में उसने वेनिस की यात्रा की और वहाँ कैसिमानो के चर्च में चित्रांकन किया। उसकी कला में वेनिस की शैली में दो परिवर्तन किये। पहला यह कि अब तक वहाँ वर्षों के टेम्परा (Egg Tempera) का प्रयोग होता था। एन्तेलेल्लो

ने वहाँ तैल-चित्रण के व्यापक एवं शीघ्र प्रचार को प्रोत्साहित किया। इससे आकृतियों तथा विवरणों के अंकन में प्रकाश का महत्त्व ज्ञात हुआ। चित्रकारों की धारणाएँ बदली और वे रेशा के स्थान पर छाया-प्रकाश को प्रमुखता देने लगे।

इस नये प्रयोग के परिणाम-स्वरूप रंग-योजनाओं में परिवर्तन आरम्भ हुआ और प्रकाश के साथ-साथ छाया के रंगों का निर्माण होने लगा। यह तथ्य सामने आया कि पुरक रंगों के मिश्रण के अतिरिक्त छाया तथा प्रकाश के मिश्रण से भी चित्र में विविधता उत्पन्न की जा सकती है। इसके फलस्वरूप एन्तोनेल्लो की शैली का व्यापक अनुकरण होने लगा। पहले छाया-प्रकाश के द्वारा आकृतियों की गहन-शीलता को प्रस्तुत किया गया। परिधानों, स्थानात् एव दृश्य-योजनाओं में इसका प्रयोग हुआ। सोलद्धी शरी के आरम्भ में लोरेन्जो लोतो (Lorenzo Lotto) भी इस पद्धति का प्रयत्नक था। बीरे-बीरे इस पद्धति का प्रयोग रंग योजनाओं को समृद्ध करने के हेतु किया जाने लगा। वेल्सली-बन्धुओं के अन्तिम चित्रों में आकृति-रचना की स्पष्टता के साथ-साथ तेज प्रकाश, गहरी छाया तथा प्राथमिक रंगों का वर्ण-चैपरीत्य प्रस्तुत करने में यही प्रभाव उत्पन्न किया गया है।

१४७०-८० में वेनिस की कला में जो प्रवृत्तियाँ विकसित हुईं उन्होंने अगले पचास वर्ष तक चित्रकला को प्रभावित किया। इनमें प्रमुख विशेषता आकृतियों एवं पृष्ठभूमि में संयोजन की सुसम्बद्धता थी। दूसरी विशेषता प्रकृति के प्रति संवेदन-शीलता थी। वेल्सली, ज्योजिबोन, टिशियाँ तथा लोतो-सभी में यह विचार ही वैसी है। प्रायः सूर्योदय अथवा सूर्यास्त के समय के ग्रामीण दृश्यों की पृष्ठभूमि में आकृतियों का अंकन किया जाने लगा।

इदानी के अन्य स्थानों की भाँति वेनिस में भी भित्ति-चित्रों की परम्परा चली जा रही थी। इस समय के चित्रकारों ने प्रयोगों द्वारा यह देखा कि वहाँ की समुद्री बलवायु में भित्ति-चित्रों की अपेक्षा कपड़े पर बने तैल-चित्र अधिक स्थायी हैं, अतः १४८० के लगभग से भित्ति-चित्रों के स्थान पर भी विवाह पैगाम पर केनवास चित्र बनाकर लगाये जाने लगे। सम्पूर्ण पन्द्रहवीं तथा सोलहवीं शताब्दी में इस प्रकार के चित्रों की बहुत माँग रही। इनके विषय तथा शैली प्लोरेंस के इतिहास का चित्रण करने वाले चित्रों के ही समान हैं। वेनिस की कला में दर्शक को आकृतियों की मुद्राएँ अथवा घटना-चक्र इतना प्रभावित नहीं करता जितने रंग प्रभावित करते हैं। चित्रकार हमेशा को पर्याप्त विवरणात्मकता सहित प्रस्तुत करते हैं।

ज्योजिबोन (Giorgione—१४७६/८—१५१०)—जियोवानी वेल्सली के चिन्मियों में ज्योजिबोन बहुत प्रसिद्ध हुआ। उसका नाम सियोनाटों या विन्नी के साथ आधुनिक कला के संस्थापक के रूप में लिया जाता है। तैल माध्यम में उसने व्यक्तित्व उपयोग के हेतु छोटे चित्रों की रचना का आरम्भ किया जिनमें रहस्यात्मक एवं उत्तेजक विषयों का अंकन किया जाता था। 'ताँझी' (The Tempest) नामक चित्र इसका अच्छा उदाहरण है (फलक ११-ख)। इस चित्र के विषय में केवल इतना ही कहा जा सकता है कि कलाकार ने प्रकृति की मन स्थिति (Mood) को अंकित करने का प्रयत्न किया है। ज्योजिबोन के विषय में अधिक ज्ञात नहीं है। १५०६ में 'कैटेना' नामक कलाकार के साथ एक स्तुतिघोषों की उसने नींव डाली। १५०७-८ में उसने डीज के राज-भवन को चित्रित किया। १५०८ में वह वेनिस-स्थित जर्मन व्यापारियों के भवन में भित्ति-चित्र अंकित करने पहुँच गया। वहाँ एक छोटी स्थिति में टिशियाँ भी कार्य कर रहा था। यहाँ के जो चित्र अवशिष्ट हैं उनसे सिद्ध होता है कि वह एक कल्पना-शील आविष्कारक था जिससे टिशियाँ ने बहुत कुछ सीखा। १५१० में मृत्यु के पश्चात् उसके द्वारा अधूरे छोटे हुए अनेक चित्र टिशियाँ तथा सेवानियाजो देल प्योम्बो ने पूर्ण किये। दोनों पर ही उसका गहरा प्रभाव था। वेल्सली के आधार पर उसने अपनी जन्मभूमि कैसिल फ्राको में मैडोला चित्र अंकित किया था।

ज्योजिबोन की कला की निम्नांकित विशेषताएँ हैं —

१—रेखा की मादक शिल्पविज्ञापट।

२—धूमिल रंगिका।

३—तेज प्रकाश की शीघ्रता।

४—वातावरण की एकसुलता।

टिशियाँ (Titian—१४८७/९०—१५७६)—टिशियाँ को इटली का वयोवृद्ध कलाचार्य कहा जाता है। सम्भवतः इटालियन कलाकारों में सर्वाधिक आयु उसी ने प्राप्त की है। उसकी जन्मतिथि के विषय में पर्याप्त मतभेद है। वह आल्प्स के एक पहाड़ी नगर में उत्पन्न हुआ था। आरम्भ में वह जेण्टाइल वेल्सली तथा तत्पश्चात् जिओवानी वेल्सली का शिष्य रहा। उस पर ज्योवियोन का भी प्रभाव पड़ा था। ज्योवियोन यद्यपि उसका गुरु नहीं था तथापि उसके द्वारा छोड़े गये अनेक चित्र टिशियाँ ने पूर्ण किये। उसके साथ सेवासियानो ने भी कार्य किया। इनके चित्रण में टिशियाँ को उसकी कला की विशेषताएँ समझने और उसीकी शैली में चित्रण करने का अवसर प्रदान किया। १५११ में ज्योवियोन की मृत्यु हो गयी और सेवासियानो रोम चला गया। इस प्रकार वेनिस में टिशियाँ का कोई प्रतिद्वन्द्वी नहीं रहा। जिओवानी वेल्सली इस समय पर्याप्त वृद्ध हो चुका था और १५१६ में उसकी मृत्यु के उपरान्त वह वेनिस गणराज्य के शासकीय चित्रकार के रूप में प्रतिष्ठित हुआ। इसी समय उसने "कुमारी का स्वर्गारोहण" चित्र आरम्भ किया जो १५१८ में पूर्ण हुआ। इस चित्र से टिशियाँ की अगति बहुत बढ़ गयी। यह चित्र वेनिस में पुनरुत्थान का प्रथम उद्घोष है। १५१६—२६ के मध्य पेशारो वेदी के चित्र में टिशियाँ की नवीन शैली का पूर्ण विकास परिलक्षित होता है। १५३२ ई. में वह बोसोना में चार्ल्स ५वम से मिला जहाँ उसने आल्ब्रिख्त चित्रकार द्वारा अंकित चार्ल्स के एक चित्र की इतनी सुन्दर अनुकृति की कि सम्राट ने उसे १५३३ में अपना दरबारी चित्रकार बना लिया। बीरे-बीरे टिशियाँ सम्राट का चमिण्ट मिल बन गया। शोकह्वयी बत्ती के लिये यह एक अद्वितीय परिस्थिति थी क्योंकि माइकेल एंजेलो तथा राफेल सबिओ को छोड़कर, अन्य कोई कलाकार उस स्थिति तक नहीं पहुँच सका था। १५४० ई. में टिशियाँ पर माइकेल एंजेलो का प्रभाव रीतिवादी कृतियों में देखा जा सकता है। इसी समय उसने रोम की यात्रा की जिसके कारण उसकी कृतियों में किञ्चित् शास्त्रीयता का प्रवेश हुआ। १५४४-४६ में पाल ह्यूटीय तथा उसके पौत्रों एवं १५४८—४९ में तथा १५५०—५१ में दरबारी व्यक्तिचित्रों की जो क्रमशः रचना टिशियाँ ने की उससे इस प्रकार के चित्रों का एक विशिष्ट स्वरूप विकसित हुआ। इसीका उपयोग भागे चलकर पीटर पॉल र्वेसले आदि ने अपने व्यक्ति-चित्रों में किया। १५५५ में चार्ल्स की गद्दी छिन जाने पर टिशियाँ स्पेन के फिलिप द्वितीय की सेवा में चला गया। यहाँ उसने काव्य एवं पुराण आदि के आधार पर शृंगार-पूर्ण कथानकों का चित्रण किया। इन चित्रों में टिशियाँ ने रंगों का वही ही उन्मुक्तता से प्रभाववादी शैली के समान प्रयोग किया है। आकृतियों की सीमाएँ धूमिल अंकित की गयी हैं और आकृतियों को रेखात्मक न बनाकर रंगों के धब्बों के रूप में चित्रित किया गया है। १५६० में उसकी कला की बहुत आलोचना होने लगी पर वास्तव में वह एक नवीन शैली का आविष्कार करने में लगा हुआ था। ईसा को कब्र में सिटाना (The Entombment) नामक चित्र को अछूरा छोड़कर वह चल बसा। इस चित्र को उसके शिष्य पाल्मा जिओवानी ने पूर्ण किया।

टिशियाँ की कला में प्रकाश तथा रंगों की गति एवं सभ्यता प्रदान की गयी है। उसने आकृतियों को मूर्तियों के समान कठोर होने से बचाया और रंगों की शक्ति का पूर्ण उपयोग किया। विषयों की दृष्टि से उसने यद्यपि शृंगार पूर्ण कथानकों की ही अधिक चित्रित किया है तथापि दुःखान्त घटनाओं की भी गम्भीरता एवं करुणा के साथ प्रस्तुत किया है। आधुनिक कला के जन्मदाताओं में उसका भी नाम लिया जाता है। टिशियाँ के चित्रण-विज्ञान का विवरण उसके शिष्य पाल्मा ने इस प्रकार दिया है—पहले वह चित्र के घरातल पर तूलिका से रंग के धब्बे लगा लेता था। इन धब्बों से बनने वाली अमूर्त-सी आकृतियाँ उसके मनोभावों को व्यक्त करती थी। इनके हेतु प्रायः गेरुए अथवा श्वेत रंग का प्रयोग किया जाता था। उसी तूलिका को कासे, लाल अथवा पीले रंगों में डुबो कर केवल तीन-चार स्पर्शों में ही वह कमाल की आकृति बना देता था। इसके पश्चात् वह उस चित्र को दीवार के सहारे रख देता था और महीनो उसे देखता तक न था। तत्पश्चात् जब वह उसे फिर देखता तो एक शब्द की भाँति उसकी आलोचना करता और एक शब्द की भाँति उसे सुधारता। इस प्रकार बार-बार कार्य करके वह उसे एक



श्रेष्ठ कलाकृति बना देता था। उसके पश्चात् उसमें मानवाकृतियों की कल्पना की जाती और शरीरवर्ण का प्रयोग किया जाता। चित्र को पूर्ण करते समय वह अति-प्रकाश एवं सीमा-रेखाओं को कोमल कर देता था। इस कार्य में वह तूलिका से अधिक ब्रशियों का प्रयोग करता था।

टिशियाँ ने अनेक सुन्दर चित्रों की रचना की है जिनमें से कुछ का उल्लेख किया जा चुका है। अन्य कृतियों में बाबुल तथा एरियाने, प्लोरा, मेगडेलिन, युवक अश्वेज, दस्ताने सहित पुरुष, कामदेव की शिक्षा, पिपेटा, सर्बानो की बीनस (फलक ६-ख), कांटो का ताब, यूरोपा का शीलभङ्ग, पवित्र तथा अपवित्र प्रेम, परस्तूल तथा एफ्रोमेडा, एवं राजपरिवारों तथा पादरियों के व्यक्तित्वों का नाम प्रमुखता से लिया जा सकता है।

पाबोलो वैरोनीज—(Paolo Veronese, १५२८-१५८८)—वैरोनीज को वेनिस का राफेल कहा जाता है। वह ऐसे समय में हुआ था जब पुनरुत्थान की सादगी समाप्त हो चुकी थी। उसके अधिकांश चित्रों में शानदार वेश-भूषा, भूल्यवाद अलकरण, फर्नीचर, स्थापत्य, हीरे, जवाहरात तथा शस्त्रों का ही अकन अधिक हुआ है। उसकी कला ऐसे विन्दु पर थी जिसके पश्चात् वेनिस की कला का पतन आरम्भ हो गया था। मुद्राकृतियों के भाव की तनिक भी चिन्ता न करके विभिन्न रंगों का प्रभाव दिखाना ही मुख्य कार्य समझा जाता था।

पाबोलो वैरोनीज का जन्म वैरोना में हुआ था। अनेक छोटे-छोटे चित्रकारों से कार्य सीखने के उपरान्त टिशियाँ, माइकेल एंजिलो, तथा ज्यूलियो रोमालो आदि से भी उसने प्रेरणा ग्रहण की। १५५३ ई० से उसने वेनिस के डोग राजभवन में चित्रण आरम्भ किया। इसमें साहस के साथ परिप्रेक्ष्य सम्बन्धी अनेक नवीन प्रयोग किये गये और रीतिवादी पद्धति में अनावृत्ताएँ चित्रित की गयीं। इन्हें अत्यन्त उत्सन्नपूर्ण मुद्राओं तथा स्थितियों में अंकित किया गया था। १५६० में उसने रोम की यात्रा की और वहाँ से लौटने पर विला मेजर में चित्राकन किया। ये चित्र वेनिस की दृश्य चित्रकला के इतिहास में महत्वपूर्ण स्थान के अधिकारी हैं।

पाबोलो ने विशेष रूप से वाइजिल, इतिहास तथा रूपकों के आधार पर विशाल दृश्यों की योजना की है जिनमें विभिन्न अस्त्र-शस्त्र एवं परिधान धारण किये हुए मनुष्यों की भीड़, प्रकाश, रंग, सुनहरी कैशपुक्त तत्कालीन फैशन धारण किये हुए सुन्दर स्त्रियों, अश्व, श्वान, बन्दर, धरवारी, शिकारियों, सभीतरांगों, सैनिकों एवं शानदार भवनों आदि का समावेश हो सका है। ये चित्र तत्कालीन वेनिस के जीते-जागते उदाहरण हैं। उसकी चित्रण-पद्धति का उदाहरण एक चित्र से हो जाता है जिसका शीर्षक है “काना में वैवाहिक भोजन”। काना वह स्थान है जहाँ ईसा ने सर्वप्रथम चमत्कार दिखाकर पानी को शराव में बदल दिया था। इस चित्र में सगमरमर का फर्श, स्तम्भ, मेहराब तथा वासकनी के अतिरिक्त लगभग एक सौ आकृतियाँ अंकित हैं जिनमें फ्रांसिस प्रथम, सुल्तान सुलेमान, माइकेल एंजिलो की मित्र महिला विटोरिया कोसोना आदि के साथ अग्रभूमि के चित्रकार ने स्वयं को, टिशिया तथा टिटोरेंटो को भी चित्रित किया है। इसमें उसनी ही धार्मिकता शेष है जितनी किसी फेंसीईस को ने हो सकती है। किन्तु इस चित्र जैसी शान-शोकत अल्प नहीं मिलती। उसमें धार्मिक चित्रों में भी इसी प्रकार के वैभव का अंकन किया जिसके फलस्वरूप उसे एक अदालत के समक्ष उपस्थित होना पड़ा। उससे पूछा गया कि ईसा के अन्तिम भोजन के चित्र में उसने कुत्तों, जर्मन सैनिकों आदि का अंकन क्यों किया है। उसने कलाकार की स्वतन्त्रता को धार्मिक अधिकारियों द्वारा कुचले जाने का विरोध किया किन्तु उसके तर्क स्वीकार नहीं किये गये। स्थापत्य में उसे अपने ध्य पर चित्र सुधारने का आदेश दिया। वैरोनीज ने चित्र तो गही सुधारा पर उसका शीर्षक बदल कर “सिबी के घर में दावत” रख दिया। उसके प्रमुख चित्र हैं मोसेस का मिसना, वैवाहिक भोजन, मार्स और बीनस, लेवी की दावत, केथेरीन का विवाह, मागों की वन्दना एवं ईसा का अन्तिम भोजन आदि।

टिन्टोरटो (Tintoretto १५१८—१५८४)—आद्य में पाबोलो वैरोनीज से बड़ा होने पर भी टिन्टोरेंटो का नाम वेनिस के शान-इतिहास में वैरोनीज के पश्चात् ही आता है। वह सोसहवीं शती का अन्तिम महान् वेनेशियन

कलाकार था। उसका जन्म वेनिस में हुआ था किन्तु उसके आरम्भिक जीवन के विषय में अधिक ज्ञात नहीं है। वह स्वयं को टिथियर्स का शिष्य कहा करता था। १५३६ में वह एक अच्छा कलाकार बन चुका था। १५४५ तक उसने एक ऐसी शैली का विकास किया जिसमें माइकेलएंजिलो के रेखांकन एवं टिथियर्स की रंग योजनाओं का समन्वय था। उस युग में केवल वही एक ऐसा कलाकार था जो इन दोनों को मिलाने में समर्थ हुआ। फिर भी उसका रेखांकन आकृतियों की गहनशीलता को माइकेलएंजिलो के समान प्रस्तुत नहीं कर पाया और उसके रंग टिथियर्स की अपेक्षा कम शुद्ध, अधिक अभिव्यञ्जनापूर्ण, आकृतियों की यति का संकेत देने वाले एवं छाया-प्रकाश के क्षेत्रों को स्पष्ट प्रस्तुत करने वाले हैं। इस प्रकार पुनरुत्थान युग के दो दिग्गजों की शैलियों का समन्वय करते टिण्टोरेट्टो ने यूरोपीय कला में महान् योग दिया है। परवर्ती युग में सभी बरोक कलाकार उस से प्रेरित हुए हैं। उसके चित्रों की आकृतियों में जहाँ चलते-फिरते ठोस आकारों जैसा प्रभाव है वहाँ टिथियर्स के समान रंगों का संगीतमय स्वरूप एवं धरातल का छाया-प्रकाश के विभिन्न क्षेत्रों में विभाजन एवं सुन्दर रूप योजना भी है।

टिण्टोरेट्टो आरम्भिक चित्रों में पट्टिका के समान आकृति सञ्चोजन करता था। प्रायः सन्नी तथा गानदार आकृतियों के साथ मुख्य घटना को वह गहराई में अंकित करता था। चित्र के सम्पूर्ण धरातल में आकृतियाँ फैला दी जाती थी जो विरोधी कर्णों का निर्माण करती थीं। अंधेरे स्थानों में प्रकाश, एवं प्रकाश युक्त आकृतियों में गहरा रंग लगाकर वह सर्वत्र विरोधी तथा नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करने का प्रयत्न करता था। १५४८ में उसने एक दास की प्राण रक्षा करते हुए सन्त मार्क का चित्र बनाया। इससे उसकी कथाति बहुत बढ़ गयी। इस चित्रासक्ति में पथगति भीड़-भाड़, आश्चर्यजनक स्थितिलावच, चमकदार वर्ण-विधान तथा केवल एक क्षण की घटना को ही प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया था। आगे चलकर उसने विस्फोटयुक्त केन्द्र व्यवस्था पीछे की ओर आते हुए कर्णों का बहुत संयोजन किया। इनकी परिधि में वह अत्यन्त आवेगपूर्ण आकृतियों का अंकन करता था। खोज के राजपवन में उसने स्वर्ण का विशाल दृश्य १५७७ के लगभग इसी विधि से अंकित किया है।

टिथियर्स की भाँति टिण्टोरेट्टो की चित्रशाला भी विशाल थी जिसमें उसके दो पुत्र एवं एक पुत्री प्रधान सहायक थे। इन्हें कार्य करने में पदांति स्वतन्त्रता थी। वह राज परिवार के अतिरिक्त धार्मिक सस्थाओं के हेतु भी चित्रांकन करता था। १५६५ में वह ऐसी ही एक सस्था स्कुोला दि स. रोक्को (Scuola di S. Rocco) का सदस्य बन गया और उसने उसके सम्पूर्ण भवन को चित्रित किया। १५८८ में यह कार्य पूर्ण हुआ। यहाँ बारह फीट ऊँची भित्ति पर कुमारी का जीवन तथा सोलह फीट ऊँची एक अन्य भित्ति पर ईसा मसीह का जीवन चित्रित है। इनके अतिरिक्त और भी अनेक चित्र यहाँ विभिन्न कमरों में बने हैं जो उसके अप्रत्याशित दृष्टि-बिन्दु, विरोधी आकारों, असामान्य गतिविधि एवं छाया-प्रकाश तथा रंग के स्वयंजित एवं मायालोक के समान प्रभाव को प्रस्तुत करते हैं। तत्कालीन कलाविद एवं इतिहासकार बसारी को उसका कार्य विस्मय भी पसन्द नहीं था और उसके विचार से टिण्टोरेट्टो कला को नज़ाकत समझता था। उसके प्रसिद्ध चित्र हैं आकाश-नगा की उत्पत्ति, मिस्र को पलायन, सन्त मार्क का चमत्कार, बेनेडिक्चन सीनेटर, ब्रुंनन को मारते हुए सन्त जार्ज तथा सुषी।

टिण्टोरेट्टो के पश्चात् वेनिस में कला की स्थिति बहुत दयनीय हो गयी। समाज और राजदरबार में कलाकारों को सम्मान घटने लगा। नये कलाकार अपनी अपनी विशिष्ट शैलियों में रचना करते सगे किन्तु लोगों पर उनकी कृतियों का कोई प्रभाव नहीं होता था। पुनरुत्थान युग की समाप्ति के साथ इटली में भी कला का अन्त्य समाप्त हो गया। परवर्ती युग में कोई भी कलाकार इटली को सर्वोच्च गौरव दिलाने में समर्थ नहीं हुआ।

#### पुनरुत्थान काल की जर्मन कला

पलायन की कला आल्बर्ट द्यूरर के उत्तर में समस्त यूरोप में फैलने लगी थी। १४७५ ई० तक इसका वैसा ही महत्त्व हो गया था जैसा इटली की कला का था। यहाँ तक कि कुछ कला-समीक्षकों ने इसे "अन्तर्राष्ट्रीय, परवर्ती शैली" भी कहा है। इंग्लैण्ड, पुर्तगाल तथा स्पेन—सभी स्थानों पर इसका प्रभाव फैला। जर्मनी में भी

इसका प्रभाव पहुंचा। जर्मन चित्रकार लूका मोजर (Lukas Moser) रोबर्ट केम्पिन का समकालीन था। उसके एक चित्र पर १४३१ की तिथि अंकित है जो जान वान वाइक के चैप्ट वेदी के चित्र (१४३२) से एक वर्ष पूर्व निमित्त किया गया था। चित्र-संयोजन एवं आकार की विंशालता में मोजर का चित्र आइक से किसी प्रकार हीन नहीं है। इस चित्र में दृश्य तथा आकृतियों का संयोजन परस्पर सम्बन्धित है जिससे कृति में एकता आ गयी है। मोजर तथा आइक की शैली में समानता होते हुए भी यह नहीं कहा जा सकता कि दोनों में कोई सम्पर्क भी था। १४३०-१४४० के मध्य अनेक जर्मन चित्रकारों में जान वान वाइक की प्रकाश-छाया पद्धति के अनुकरण का प्रयत्न किया, किन्तु इनकी कला में किंचित कठोरता है।

१४५० ई० के उपरान्त रोबर वान डर बीडेन तथा डर्क वाउट्स की कला के समन्वय पर आधारित एक सन्तुलित शैली का विकास किया गया। जर्मनी में कई स्थानों के कलाकारों में इसका प्रमाण मिल जाता है। इस युग का प्रथम उल्लेख्य कलाकार माइकेल पैचर था।

माइकेल पैचर (Michael Pacher लग० १४३३-१४६८)—यह कलाकार टाइरोल (Tyrol) नामक स्थान पर जन्मा था जो इटली के बहुत निकट है। उसने जो चित्र अंकित किये हैं उनसे अनुमान किया जाता है कि १४७० के लगभग उसने पावुवा की यात्रा की थी। इस समय की उसकी आकृतियों पर ग्रेन्डेना का प्रभाव है। विवरणाल्पकता तथा रंगों की समकक्षकता में उसकी कला आइक परम्परा की अनुयायिनी है। पैचर कुशल मूर्तिकार भी था अतः इटली में विकसित होने वाले परिप्रेक्ष्य के नियमों में भी उसने रुचि ली। अनेक बातों में उसकी कला इटली से भिन्न है, जैसे, भवनों का अंकन गोथिक पद्धति में किया गया है और वस्तुओं की सिकुड़ने रोबर्ट केम्पिन की भांति टूटी हुई दिखाई गयी हैं। सम्भवतः पैचर ने गोथिक परम्पराओं को अपने दृष्टि से नवीन दिशा में मोड़ने का प्रयत्न किया जिसके फलस्वरूप वह इटली की चित्र एवं मूर्तिकला की ओर आकर्षित हुआ।

शोनगौर (Schongauer ?—१४६९)—यह कोसमार नामक स्थान का निवासी था। इसकी कला पर फ्लेमिश प्रभाव अधिक था। सबसे अधिक प्रेरणा इसे रोबर वान डर बीडेन से प्राप्त हुई थी। तकनीकी पूर्णता एवं आलेखन की उत्तमता में उसके समान कोई कलाकार नहीं हुआ है। वह चित्रकार तथा उत्कीर्णक (Engraver) था। मध्यकालीन यूरोप में कागज के प्रचलन के साथ-साथ काष्ठ-चित्र एवं उत्कीर्ण चित्र (Wood cuts and Engravings) बनाने का बहुत अधिक प्रचार था। जर्मन चित्रकार इस कार्य में विशेष कुशल थे। शोनगौर के उपरान्त ड्यूरर जर्मनी का सर्वोत्तम उत्कीर्णक हो गया है किन्तु बहुत समय तक लोग शोनगौर को ही प्रमुखता देते रहे। इसीसे उसकी कला की उत्तमता समझी जा सकती है। उसका केवल एक मैडोन्ना चित्र रंगों से बना हुआ उपलब्ध है। वर्ष ११५ उत्कीर्ण चित्रों से ही उसकी कला का अनुमान लगाया जा सकता है। इनमें प्रयुक्त शैली ने तत्कालीन जर्मन कला के विकास में निर्णायक योग दिया है। ड्यूरर भी उसका यथ सुनकर उससे मिलने गया था किन्तु तब तक वह इस सागर से बिदा हो चुका था।

शोनगौर की शैली—शोनगौर की रेखा आलंकारिकता के शार्प-साथ अभिव्यञ्जनात्मक भी है। चित्र में उबड़ी-हुई जैसी आकृतियों को भीड़ एवं रूपों की सौसिकता उसकी अन्य विशेषताएँ हैं। उसके संयोजनों में रेखाओं तथा आकृतियों का संधर्ष रहता है। शोनगौर के चित्रों की रेखायुक्तता के द्वारा ही हम उसकी विशेषताओं को पसी-धाति समझ सकते हैं।

शोनगौर की शैली में गोथिक आध्यात्मिकता के कारण आसकारिक प्रभाव तथा उबड़े हुये वक्रों का प्रयोग हुआ है जिनके नीचे शरीर के विवरण छिप गये हैं। उसकी आकृतियाँ शीघ्र के अशक्त रूपों के समान प्रतीत होती हैं। विविधता और वैचित्र्य के अंशों में भी पर्याप्त कुशलता है।

आल्ब्रेक्ट ड्यूरर—(Albrecht Dürer १४७१-१५२८)—जर्मन कला पर फ्लेमिश के वैतिरिक्त

इटली का भी प्रभाव पड़ने लगा था। धीरे-धीरे इटली का प्रभाव अधिक होता गया। केवल वहाँ के तबकों के सम्मन्ध से उसकी वृत्ति न हुई अतः इटली की कृतियों की अधिकाधिक अनुकृति होने लगी। सम्पूर्ण यूरोप में इटली के कलाकार बुलाए जाने लगे। प्रायः शासकगण उनकी बहुत प्रशंसा करते थे। कला के प्रधान सरसक वे ही थे अतः इटली की शैली के प्रसार में उनका बहुत योग्य रहा है। यही कारण है कि जर्मनी के महान कलाकार ड्यूरेर ने भी इटली की यात्राएँ कीं और वहाँ के कलाकारों के अनुकरण पर ही अपना जीवन ढाला।

ड्यूरेर एक स्वर्णकार का पुत्र था जो १४८५ में नूरम्बर्ग में आकर बस गया था। बचपन में उसने अपने पिता से स्वर्णकारी सीखी। तत्पश्चात् लगभग तीन वर्ष तक एक चित्रकार के गृह में काष्ठशिल्प की शिक्षा ग्रहण की। १४९० में उसने यूरोपीय देशों की यात्रा आरम्भ की। बीच-बीच में समय निकाल कर वह भ्रमण पर जाता रहा। १४९४ में वह नूरम्बर्ग लौट आया और वही विवाह किया। कुछ दिन पश्चात् वह वेनिस गया और लगभग एक वर्ष बाद लौटा। १५०५ में वह पुनः वहाँ गया और वहाँ दो वर्ष रहा। वही उसकी मेंट लियोबार्डी वेसिल्ली से हुई जिसका वह प्रसन्न था। वेसिल्ली ने उसका एक चित्र खरीदना चाहा और राफेल ने उसे एक चित्र मेंट किया। वहाँ उसने "शुलाव के हारो वाली मैडोन्ना" तथा "चिस्त्रिस्को के मध्य ईसा" नामक चित्र अंकित किए। वहाँ से लौटने पर उसने कला सम्बन्धी साहित्य का गम्भीर अध्ययन आरम्भ कर दिया और अनेक मनीषी प्रयोग भी किये। अब वह सभी कारीगरों के स्थान पर विद्वानों के सम्पर्क में रहने लगा। उसने गणित, लैटिन भाषा एवं साहित्य का अध्ययन भी किया। धीरे-धीरे उस पर लियोनार्डो तथा मेण्डेस्मा का भी प्रभाव पड़ा। उसकी जीवन-वृद्धि में यह परिवर्तन जर्मन लोगों के लिए आश्चर्य का विषय बन गया। १५१२ ई में वह राजकीय चित्रकार नियुक्त हुआ और १५२० में उसने अपना पद एवं श्रेयावृत्ति स्थिर रखने के हेतु नीदरलैंड की यात्रा की जहाँ उसके नवीन सरसक का राज्याभिषेक हो रहा था। इसके उपरान्त उसने एण्टवर्प, ब्रूसेल्स, मैलाइन्स, कोलोन तथा वैफ्ट आदि का भ्रमण किया। सभी जगह उसका नाम स्वागत हुआ। १५२१ की जुलाई में वह घर लौटा। अब उसे ज्वर रहने लगा था। १५२८ तक जीर्ण अवस्था में कार्य करते रहने के पश्चात् उसका वैवाहिकान हो गया।

ड्यूरेर ने अनेक चित्रों, काष्ठशिल्पाकृतियों एवं उत्कीर्ण चित्रों का प्रचलन किया (कुल १२-क)। इनके अतिरिक्त अस्वयं रेखाचित्र एवं प्रक्षेप निमित्त किए। शरीरशास्त्र, अनुपात एवं कला-निष्ठताओं पर भी उसने चार पुस्तकों की रचना की तथा अपनी यात्राओं के सफ़रनाम लिखे। इटली के पुनर्विस्थापन के कला-सम्बन्धी विचार एवं रूप ड्यूरेर के माध्यम से ही उत्तरी यूरोप के देशों में फैले। इनके साथ उसने गोथिक शैली का जर्मन व्यक्तित्ववाद भी स्तम्भित किया। उसे सर्वाधिक व्यापति उत्कीर्ण चित्रों से मिली। काष्ठशिल्प तथा उत्कीर्ण चित्रों के टेक्नीक का भी उसने पर्याप्त विकास किया जिससे उनकी रंग योजनाएँ एवं प्रभाव समृद्ध हुए। उत्कीर्णों द्वारा उसने अनेक चित्र बनाये जो मतोर्जन के साथ-साथ उसके सन्देशवाहक भी थे। ये चित्र आकार में छोटे और मूल्य में सस्ते होते थे अतः हर जगह लोग इन्हें खरीद सकते थे।

ड्यूरेर की शैली में तकनीकी परिष्कार, विविध कल्पना, श्रृङ्खला एवं उत्तम रेखांकन उपलब्ध होता है। उसके रूप प्रायः व्यक्तित्व एवं गम्भीर अर्थों तथा प्रतीकों से जुड़े रहते हैं। वर्णों पर इनका तुरन्त प्रभाव होता है यद्यपि इनका अर्थ बहुत देर में समझ में आता है।

ड्यूरेर ने जलरंगों से भी दृश्य-चित्रण किया है। ये प्रायः इटली की यात्राओं के समय बनाये गये थे। इनमें प्रकृति की विभिन्न श्रृत्तुओं की छटा देखते योग्य है।

ड्यूरेर की विशाल चित्रशाला में अनेक चित्रकार कार्य करते थे किन्तु उसकी मृत्यु के उपरान्त उसका कोई भी उत्तराधिकारी नहीं हुआ। उसकी कला बहुत लोकप्रिय हुई तथापि उसमें एक ऐसा व्यक्तित्व तत्त्व था जिसे कोई दूसरा कलाकार ग्रहण नहीं कर सका। यही कारण है कि उसके अनुकर्त्ता तो अनेक हो गये किन्तु मौलिक

रूप से उसकी शैली की आगे बढ़ाने वाला कोई चित्रकार न हो सका। १-सैनिक, मृत्यु और पिशाच, २-सूनापन तथा ३-सन्त जैरोम उसके ओष्ठ उत्कीर्ण चित्र माने जाते हैं।

**मूनेवाल्ड (Mathus Grunewald, १४८०—१५२८/३०)**—यह ड्यूरेर का समकालीन और जर्मन चित्रकारों में ओष्ठ स्थान का अधिकारी माना जाता है। उसके जन्म एवं जीवन चरित्र के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं है। १५०८ से १५१४ तक वह मैच के आर्कबिशप एवं काइनस का दरबारी चित्रकार रहा था।

अपने समकालीन अन्य चित्रकारों की भांति उसने काष्ठ-चित्रों की रचना की। उसके रेखाचित्र भी बहुत कम उपलब्ध हैं। अन्य प्रकार के जो चित्र उपलब्ध हैं उनसे ज्ञात होता है कि वह पुनरुत्थान-कालीन इटली के विचारों से अवगत था किन्तु वहाँ की शैली का जो का जो प्रयोग नहीं करता था। अन्तिम गोंथिक शैली की आकृतियों का ही प्रयोग करते हुए वह परिप्रेक्ष्य आदि को केवल भावात्मक प्रभाव के सवर्धन के हेतु प्रयुक्त करता था। वह अनिवार्यतः धार्मिक कलाकार था। जहाँ ड्यूरेर लेखनी से रेखांकन करता था वहाँ मूनेवाल्ड कोयले अथवा पेन्सिल से रेखाएँ अंकित करता था। मूनेवाल्ड की आकृतियाँ बाँध एवं शोचपूर्ण के समतुल्य रखी जा सकती हैं। मूनेवाल्ड की पशु आकृतियों में भी एक प्रकार का घरेलू परिचितपन है और उन्हें उच्च कल्पनाशील भूमिका में प्रस्तुत किया गया है। उसका यश प्रधानतः चार फसलों वाले ईसा की सूली के एक चित्र के कारण है। इसके बाहरी छन्दों में भविष्यवाणी, मँडोला, ईसा का पुन जीवित होना तथा सगीतज्ञ आदि हैं। बाहर के दोनों छन्द बन्द कर देने पर सूली का सम्पूर्ण दृश्य ही दिखाई देता है। बीच में ईसा की भावपूर्ण आकृति है जो सूली पर लटकी है। पीठे जाने से उनके शरीर पर सखों आ गयी है। कीलों के गट्टों से खून बह कर जम गया है। शरीर पर पसीना भी सूखा हुआ दिखायी दे रहा है। यह दृश्य बड़ा ही कारुणिक है। मृत्यु का इतना वेदनापूर्ण चित्रण बायद ही किसी ने किया है। सम्भवतः उसने इटली के सँक और जर्मनी की मानवता के स्थान पर अपने मन की कल्पना को ही व्यक्त किया है। इस चित्र को देखकर वर्साक वेदना के अपार सागर में डूब जाते हैं। उसके अन्य प्रसिद्ध चित्र हैं ईसा की चित्तौ उठाना, सन्त जोरोथी तथा एक शहीद।

**लूका क्रैनेख (Lucas Cranach—१४७२—१५५३)**—यह महान चित्रकार, काष्ठशिल्पी एवं धातु चित्रों का निर्माता था। इसके जीवन के विषय में बहुत कम ज्ञात है। वह लगभग १५०० ई० से विपना में रहने लगा था। १५०३ में वह सैकसनी में दरबारी चित्रकार हो गया। वहाँ उसकी सेंट मार्टिन लूथर नामक धार्मिक एवं सामाजिक सुधारक से हुई और वह उसके प्रचार के हेतु चित्र बनाने लगा, यद्यपि स्वयं वह कैथोलिक था। उसकी आरम्भिक कृतियों में धार्मिक दृष्टि है। उसने एक विशाल चित्रशाला स्थापित की थी जिससे उसकी शैली भी प्रभावित हुई। व्यक्ति-चित्रण के क्षेत्र में उसने आपादमस्तक मनुष्याकृति को स्वतन्त्र महत्व प्रदान किया। जीवन भर वह उत्तम व्यक्ति-चित्र अंकित करता रहा। इसके साथ-साथ उसने अत्यन्त वासनापूर्ण नारी-आकृति का भी विकास किया जिसके शरीर में सिर से पैर तक मणियों के समान दमकते रंग भर कर उसे जीवन अथवा अर्थ कोई नाम दे दिया गया। १५०५—१५०६ के मध्य उसने काष्ठ चित्र भी बनाये जिन पर ड्यूरेर का प्रभाव है। १५२० से वह माइजिस तथा नवीन सुधारकों के हेतु अनेक चित्र बनाने लगा जिनकी आकृतियाँ कठोर तथा भद्दी हैं। उसका निजी कार्य उसकी चित्रशाला के सम्मिलित कार्य से पृथक् करना कठिन है।

मूनेवाल्ड जहाँ अमिष्यजना की गहराई को महत्व देता था वहाँ क्रैनेख ने जीवन के सुखरमक पक्ष पर अधिक ध्यान दिया। उसकी आकृतियाँ समकालीन वेश-भूषा में हैं मनुष्य सैनिक के वेश में हैं और स्त्रियाँ टोप पहने हैं। उनमें दरबारी गणिकाओं की-सी झलक है। राइन नदी के तटवर्ती प्राकृतिक दृश्यों के अंकन में भी उसका मन विशेष रमा है। श्रुति के प्रति प्रेम एवं अनाजुत नारी की कोमलता का अंकन उनकी प्रधान विशेषताएँ हैं। यह श्रुति हुए प्रकाशमुक्त वातावरण तथा सौम्यता का चित्रण था। आदम और हव्वा विषय को लेकर भी उसने कई

चित्र बनाये हैं जिनमें ह्यूबो की आकृति अल्बर्ट नवयुवती के सहचर हैं किन्तु आदम की आकृति किंचित श्रान्त-बलान्त प्रतीत होती है। लूका सुन्दर दृश्य चित्र बनाता रहता था जिनमें एक सुन्दर सजीव पशु अवश्य रहता था। उसके हरिण इतने स्वाभाविक थे कि उन्हें देख कर कुत्ते भीकने लगते थे। इनसे भी अधिक उसकी अनावृताएँ सुन्दर थीं। यूरोप की कला में इनकी तुलना नहीं है क्योंकि इनमें हास्य का पुट है।

कुछ आलोचकों का कथन है कि उसके कार्य में महानता नहीं है। एक बार ह्यूबो ने भी कहा था कि लूका बाहरी आकृति में तो उत्कृष्ट जाता है पर आत्मा का चित्रण नहीं कर सकता। वास्तव में वह आंतरिक चरित्र चित्रण में अधिक सफल नहीं हुआ है। उसकी प्रसिद्ध कृतियाँ हैं—वीनस तथा क्यूपिड, वसन्त की अप्सरा, सेक्सनी के ड्यूक हेनरी तथा वीनस।

हांस होलबीन कनिष्ठ (Hans Holbein the younger १४६७—१५४३)—उत्तरी यूरोप में हांस होलबीन सर्वश्रेष्ठ यथार्थवादी व्यक्ति चित्रकार था। उसके पिता भी एक अच्छे चित्रकार थे और होलबीन की आरम्भिक कला-शिक्षा उन्हीं की चित्रशाला में हुई। १५१५ के लगभग वह बेसले (Basle) चला गया और वहाँ एक चित्रकार के साथ कार्य करने लगा। यहाँ उसकी बहुत क्वालिटी हुई और शीघ्र ही वह मुद्रकों तथा प्रकाशकों के हेतु कार्य करने लगा। इनमें सबसे बड़ा प्रकाशक फोबेन था जिसके माध्यम से उसकी सेंट राजाओं आदि से हुई। इस समय के व्यक्ति चित्रों में चारित्रिक विशेषताओं का अच्छा अंकन हुआ है। धार्मिक चित्रों में वह भाक्ति-भावना नहीं दिखा सका है। उनमें भी कठोरता और यथार्थवादिता आ गयी है। उसके आरम्भिक चित्रों में बर्गोमास्टर मेयर और उसकी पत्नी का चित्र विशेष उल्लेख्य है। १५१७ में वह बेसले से चला गया और सम्भवतः उसने इटली की यात्रा की। १५१६ में वह पुनः बेसले लौटा और वहीं रहने लगा। १५२० में उसने विवाह किया। इसी समय उसे काउंसिलर कैम्बर में पितृ-चित्रण का निर्माण मिला। यहाँ उसने न्याय, नागरिक व्यवहार एवं न्यायाधीशों आदि के चित्र अंकित किये। १५३० तक यह कार्य पूर्ण हुआ। उसने खूबरे बाइबिल का भी चित्रण किया और तत्कालीन जर्मनी की परिस्थितियों पर कटाक्ष करते हुए “मृत्यु का नाच” एवं “मृत्यु के कूज” नामक चित्र-मालाओं की रचना की। इनमें यह दर्शाया गया है कि बड़े से बड़े और छोटे से छोटे किसी को भी मृत्यु नहीं छोड़ती है। १५२६ में बेसले में अशान्ति के समय वह लन्दन भी चला गया था जहाँ उसकी प्रसिद्ध धर्मचारियों से भेंट हुई। कुछ समय तक सम्भवतः उसने राज परिवार की सेवा भी की। १५३२ में वह पुनः इंग्लैंड आया और सर टामस मूर की सहायता से उसे बहुत सा कार्य मिल गया। उसने हेनरी अष्टम एवं उसकी पत्नी का भी चित्र बनाया। इसे देखकर अनेक व्यक्ति उससे चित्र बनवाने के हेतु आये। इंग्लैंड के सम्राट ने भी उसे आमन्त्रित किया और अपने विवाह के लिये प्रत्यागो राजकुमारियों के चित्र अंकित करने के हेतु उसे अनेक स्थानों को भेजा। घोर-घोर उसने चित्राकन में दाढ़े का उपयोग सीमित कर दिया और केवल रेखाचित्र में ही उसका उपयोग करने लगा। उसकी शैली में भी अन्तर आया और आकृतियाँ अधिकाधिक रेखात्मक एवं परम्परागत होती गयीं। उस पर मिल्न की इटालियन कला का प्रभाव भी पड़ा।

होलबीन के व्यक्तिचित्रों में आकर्षण, परिष्कार एवं गहराई है। उसकी विचार धारा चरम पुनस्त्यान के बहुत समीप थी। अग्र (Ingles) तथा देगा (Degas) पर उसके संघाटन प्रतिक्रिया एवं व्यक्तता का प्रभाव पड़ा है। उसके व्यक्तिचित्र रचीन रेखाचित्रों के समान हैं। शरीर की गमियाँ एवं मुख की स्थानता पर उसने बहुत ध्यान दिया है। “मृत्यु का नाच” में उसकी आकृतियाँ बहुत प्रभावपूर्ण बन पड़ी हैं।

आल्ब्रेक्ट द्यूरर, लूका क्रैनेख तथा हांस होलबीन—ये तीनों जर्मनी के महान् चित्रकार हैं। सेनो, पिकासो तथा वान गॉग आदि अनेक आधुनिक कलाकारों ने इनसे पर्याप्त प्रेरणा ली है। जर्मनी की कला अपनी शक्तिमत्ता एवं कल्पना-शीलता के हेतु विख्यात है।

### फ्रांस तथा बोहेमिया में पुनरुत्थान

इस युग की फ्रांस तथा बोहेमिया की कला का इतिहास बहुत अधिक उत्साहप्रद नहीं है। यद्यपि यहाँ भी कलाकार परम्पराओं को छोड़ रहे थे तथापि राजनीतिक अस्थिरता के कारण उन्हें पर्याप्त संरक्षण एवं प्रोत्साहन नहीं मिल सका। १४०० ई० में वेन्सेल को बोहेमिया की गद्दी से उतार दिया गया। यद्यपि उसने पुनः गद्दी पर अग्रिकार कर लिया और १४१६ तक शासक रहा तथापि कला की दृष्टि से यह स्थान महत्वहीन हो गया। फ्रांस में भी छोटे चार्ल्स की १४२२ ई० में मृत्यु हो गयी और उत्तराधिकार के हेतु इसके जया फ्रांस में युद्ध भी हुए। ये परिस्थितियाँ प्रगतिशील कलाकारों को कोई संरक्षण न दे सकी। बोहेमिया में कला का विकास शतकृत चिह्नों वाले परिधानों तथा बाजार सौन्दर्य से युक्त आकृतियों के रूप में हुआ। फ्रांस में यह परिश्रम केवल मूर्तिकला में ही हुआ। फ्रांस में मूर्तियों पर मध्यकालीन परम्परा के अनुसार रङ्ग भी लगा जाता था। फिर भी इनमें एक श्लाकधर्म और स्थायित्व है। फ्रांस की दरबारी सृष्टि के प्रभाव से कलाकृतियों में नाटकीयता का अभाव एवं परिष्कृत रसि भाविक के प्रति शुकाव मिलता है। फ्रांस कलाकार इस प्रकार की भावपूर्ण आकृतियाँ तथा नाटकीय भूभागों आदि प्रस्तुत नहीं करते थे जिनसे दर्शक अभिभूत हो जायें। क्लॉस स्लुटर (Claus Sluter) द्वारा निर्मित मूर्तियों में जो नाटकीयता का तत्व आ गया है उसके कारण इस देश की कला में अवश्य कुछ विभिन्नता दिखायी देती है। यह अभी तक रहस्य ही बना है कि उसकी कला तत्कालीन जर्मन बरगोई के दृष्टिकोण को किस प्रकार आकर्षित कर सकी। चित्रकला में यहाँ जो परिवर्तन आये वे इटली की प्रेरणा पर आधारित थे। इस समय के एक चित्र से गहरी वेनार्थपूर्ण जाँचें अंकित हैं। यहाँ के पुस्तक-चित्रों में भी यही प्रवृत्ति दिखायी देती है। इस सप्त कृतियों का समय लगभग १३७५ ई० से १४१९ ई० के मध्य जाना जाता है। पसीमिस् कलाकार रोजर वाड वड वीदत (Roger van der Weyden) की कला में यही व्यवनात्मकता प्रतिफलित हुई है। आभास रूप से क्लॉस कला में भावात्मक अभिव्यक्ति का अभाव और अवकरण एवं विवरणात्मकता की प्रचुरता है। दोनों के चित्रों में बहुत अन्त-अन्त कर किये गये हैं। कलाकार चित्रों में खूब परिश्रम करते थे और संस्कारों द्वारा उन्हें इसका अवसर भी मिला गया था। एक-एक चित्र में कभी-कभी दो कलाकारों ने दो या तीन वर्ष तक कार्य किया है। इटली की कला के प्रभाव से इसके द्वारा अंकित विवरणों में परस्पर सुसम्बद्धता भी आने लगी थी।

प्रकृति के अध्ययन में ये कलाकार इटली से भी आगे निकल गये हैं। इस कला के विकास का इतिहास अभी तक अस्पष्ट है। १४०५—१० ई० तक यहाँ उत्पन्न चित्रों की पृष्ठ-प्रति में सुन्दरी आकाश जगता आ किन्तु इसके परचाय पीछे छोटे होते हुए वृक्ष और क्षीन के ऊपर उबरा हुआ कुहरा आदि चित्रित होने लगे। किन्तु केवल इति से यहाँ की कला में क्रान्तिकारी दृष्टिकोण का आरम्भ नहीं मान लेना चाहिये। न ही सभी कलाकारों ने नवीन रूप अपनाया था और न प्रकृतिक यथार्थता से आकृतियों के स्वाभाविक अङ्ग की प्रेरणा ही मिली थी। आकृतियाँ अब भी प्राचीन पद्धति से ही बनायी जाती थी। १४१५ ई० में इससे परिवर्तन आया।

### नीदरलैण्ड्स की कला

चीदहर्वी शती में नीदरलैण्ड्स अनेक राज्यों में विभक्त था जिनमें फ्रांसा की दृष्टि से फ्लान्डर्स का नाम महत्वपूर्ण है। फ्लान्डर्स-निवासी स्वभाव तथा परिस्थितियों से संपर्क-मय रहे हैं। १३३५ ई० तक उनके देश से स्थिरता नहीं आ सकी थी। इसके परभाव में व्यापार, कला तथा सैन्य-शक्ति में फ्रांस एवं जर्मनी से दृढ़कर लेने लगे।

अन्य देशों की भाँति आरम्भिक पसीमिस् कला में भी ईसाई धर्म का ही चित्रण हुआ। व्यक्ति-चित्रण का दृश्य चित्रण को कम महत्व मिला। फ्लान्डर्स की यह कला फ्रांस की सभ्य चित्र शैली के समान थी किन्तु उसका अपना एक ढंग था। उस पर थीक, रोयन बिलेण्डन अथवा इटली की कला का कोई प्रभाव नहीं था। कोमलगी आक-

तियाँ, विवरणों की बारीकी और अनिश्चित गति इस कला की विशेषताएँ थी। यद्यपि कलात्मक सौन्दर्य की दृष्टि से ये चित्र भड़े थे किन्तु कारीगरों की दृष्टि से उत्तम थे। यहाँ तैल रङ्गों के माध्यम से बहुत कार्य हुआ है।

प्लॉग्डर्स में चित्रकों का इतिहास पन्द्रहवीं शती से ही उपलब्ध होता है। उसके पूर्व की कला के सम्बन्ध में अधिक ज्ञात नहीं है। फ्लेमिश कला वास्तव में आदर्श बन्युओं से ही आरम्भ होती है। इनके साथ ही रोबर्ट केम्पिन का नाम उल्लेखनीय है। इन कलाकारों ने फ्लेमिश परम्पराओं को अस्वीकार करके नवीन धारा का आरम्भ किया। १४१५—२५ ई० के मध्य पेरिस में बने चित्रों में जहाँ वस्तुओं को कोमल और बारीक सिक्कुनों सहित चित्रित किया गया है वहाँ रोबर्ट केम्पिन के वस्तु में त्रिकोणात्मक, सपाट एवं अव्यवस्थित क्रम धाँसी सिक्कुन हैं। वस्तु में भार भी अनुभव होता है। प्रतीत होता है कि इस कला पर भूतस्थित्य का प्रभाव पड़ा। केम्पिन की मुखाकृतियाँ भी व्यञ्जनात्मक हैं।

आइक धम्युओं में ह्यूबर्ट वान आइक (Hubert van Eyck, १३६६/७०—१४२६) के विषय में अधिक ज्ञात नहीं है। उसके नाम से केवल चार उल्लेख मिलते हैं।—१४२४—२५ में मास्टर ह्यूबर्ट को चैपल के मेजिस्ट्रेट द्वारा उपासना वेदी के दो डिजाइनों का मूल्य चुकाया गया; मास्टर ह्यूबर्ट की चित्रकला का मेजिस्ट्रेट ने निरीक्षण किया, १४२६ में उसकी चित्रशाला में उपासनावेदी से सम्बन्धित एक प्रतिमा एवं कुछ अन्य कृतियाँ थीं; और मास्टर ह्यूबर्ट के उत्तराधिकारियों ने सम्पत्ति-कर चुकाया। १८ सितम्बर १४२६ में उसकी मृत्यु हो गयी।

छोटा भाई जान वान आइक (Jan van Eyck १३७०/६०—१४४०/४१)—पर्याप्त प्रसिद्ध हुआ। इन दोनों भाईयों को तैल-चित्रण पद्धति का आविष्कर्ता कहा जाता है। इनसे पहले तैल पद्धति से केवल धूम्र बनायी जाती थी; चित्रण टेम्परा रंगों में होता था। इन्होंने तैल रंगों को चित्रण के योग्य बनाया। इनके प्रयोगों के कारण इनके द्वारा निर्मित तैल-चित्रों की रङ्गता और जमक में अभी तक कोई परिवर्तन नहीं आया है। इन्होंने रंगों को बहुत पतला करके बारीक से बारीक काम भी सम्भव कर दिखाया है। जान वान आइक पहले लीज (Liege) के बिशप राजा के दरबार में रहा। १४२५ ई० के लगभग वह बरगण्डी के इयूक की सेवा में चला गया। यहाँ उसने जो कार्य किया था उसका अधिकार मण्ड हो गया है। जो कुछ अवशिष्ट है वह तत्कालीन दरबारी कला की उच्चतम स्थिति का द्योतक है। इन चित्रों में राजकीय वैभव की आन-शोक का अच्छा चित्रण हुआ है। साथ ही भवनो, प्राकृतिक दृश्य एवं दूरी पर एक नगर का पर्याप्त सूक्ष्मता एवं सावधानी से अंकन किया गया है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि जान वान आइक पर फ्लेमिश दरबारी कला-परम्पराओं का बहुत प्रभाव था। फिर भी सम्पूर्ण चित्र के अंशों की जो नवीन व्यवस्था है वह इटालियन कला को समझ कर ही अपनायी गयी है। इन दोनों परम्पराओं का अद्भुत सम्मिश्रण ही जान वान आइक की शैली में हुआ है। पृष्ठभूमि एवं आकृतियों का विम्यास अतिरिक्त आकर्षक होने लगा है। यह प्रवृत्ति प्राचीन पुस्तक-चित्रकारों में भी खलकती है जो विशाल भित्ति-चित्रों के आकार पर ही सभु-चित्रों की हस्त-योजना करते थे। इसी वृत्ति का धरम विकास चैपल की वेदी के हेतु निर्मित विशाल बहुफलकीय चित्र (The Ghent Altar-piece) में दिखाई देता है। यह चित्र दोनों भाईयों ने मिल कर पूर्ण किया था। ह्यूबर्ट की कला प्रकृति के अन्त में दर्शनीय है और जान ने "स्थिर-जीवन" की चित्रण पद्धति में कुशलता प्राप्त की है। चित्र केवल एक बिन्दु के परिप्रेक्ष्य (One point perspective) के आधार पर नहीं बनाया गया है। यह कृति एक के ऊपर एक अंकित चित्रों की दो पंक्तियों का समूह है। ऊपर की पंक्ति के केंद्र में ईसा को सम्राट के रूप में चित्रित किया गया है। उनके दोनों ओर कुमारी, दोनों सन्त जॉन तथा अनेक देवदूत एवं पखधारी संगीतज्ञ आदि हैं। एक स्थान पर आदम तथा हव्वा भी अंकित हैं। एक हस्त भी चित्रित है जो हव्वा के स्तन में छिद्र करके रक्त भी रहा है। इसके द्वारा मनुष्य के पाप और कष्टों के द्वारा सबसे अधिक की प्रस्तुत किया गया है। नीचे की पंक्ति के केंद्र में मेस-शावक



की उपासना (Adoration of the Lamb) का चित्र है। इसकी विस्तृत दृश्य-योजना, पृष्ठभूमि में दूरतम, उसके पीछे नदियाँ एवं पर्वत तथा ऊपर आकाश में सूर्य चित्रित है। अग्रभूमि में अनेक सन्त, धर्माधिकारी, राजपरिवारों के समूह एवम् देवदूत मेघ-भावक की उपासना करते दिखाये गये हैं। अग्रभूमि के केन्द्र में एक फव्वारा भी जीवन का प्रतीक बनकर चित्रित हुआ है। इस केन्द्रीय चित्र के दोनों ओर चार पेनस और वने हैं जिनमें न्यायाधीश, सैनिक, सव और तारुण्याली मेघ-भावक के दर्शनो के हेतु आते हुए प्रदर्शित हैं। इन समूहों के पीछे भी विस्तृत वास्तविक पृष्ठभूमि चित्रित की गयी है। ऊपर पवित्र की आकृतियाँ विचाल आकार की हैं और नीचे की पक्ति में परिप्रेक्ष्य की गहराई तथा विचाल दृश्य-योजनाओं और अपार जन-समूहों के संयोजन से ही उन्हें सन्तुलित किया गया है। बड़ी और छोटी प्रत्येक वस्तु को एक समान सावधानी से चित्रित किया गया है जो इस धार्मिक भाषा का संदेश देती हैं कि ईश्वर सभी वस्तुओं को एक समान प्रेम करता है।<sup>1</sup> मानव-समूहों के अंकन में पर्याप्त विविधता है और प्राकृतिक दृश्य में इटली की वनस्पति का चित्रण किया गया है। कोई दो सी से अधिक आकृतियों वाले इस चित्र में चरित्र-चित्रण की विचित्रता, वस्तुनिष्ठ वस्तु-चित्रण, भक्ति की भावना और केन्द्रीय संयोजन हैं जो इसे पत्तीमिश्र कला ही नहीं बल्कि सारे ससार की कला में अत्यन्त यशस्वी स्थान प्रदान करते हैं। चित्र में जहाँ विचाल दृश्य-संयोजन है वहाँ सूक्ष्म विवरणों को देखने के हेतु सूक्ष्म-दर्शी वर्णन की भी आवश्यकता होती है।

जान वान आइक ने कुछ अन्य चित्र भी बनाये जिनमें 'चर्च की कुमारी', 'भविष्यवाणी', सन्तो के साथ मेडोला एव एक दानदाता का विफलक, चासवर रोलिंग एव मेडोला आदि विशेष प्रसिद्ध हैं। कुछ रजत-रेखीय चित्र (Silver point drawings) भी जान के बनाये कहे जाते हैं।

जान की योग्यता तथा आधिकारिक क्षमता उसे नीदरलैण्ड्स स्कूल के आरम्भिक कलाकारों में श्रेष्ठ पद प्रदान करती है। बरगण्डी के दरबार की समस्त हज़ारों की पूर्ति उसकी कला में हुई है। वैण्ट की बेदी के चित्र में सम्पूर्ण पन्द्रहवीं शती की कला को प्रभावित किया और जो टेक्नीक उसने विकसित किया वह पत्तीमिश्र परम्परा बन गया। आकृतियों के क्षेत्र में जान की अपेक्षा उसके बाद के कलाकार रोजर वान डर बीडन को अधिक श्रेय मिला। उसकी आकृतियाँ अधिक भावपूर्ण और सजीव होकर आयीं। जान वान आइक का प्रमुख शिष्य पेत्रस ब्राद्रेस्ट था। उसका भी बहुत दिनों तक सम्मान किया जाता रहा।

रोबर्ट कैम्पिन ने तूरनै (Tournai) में तथा जान वान आइक के ब्रूजेज (Bruges) में अपने जीवन का अधिकांश समय व्यतीत किया था। कैम्पिन की चित्रशाला में एक उत्तम कलाकार का अम्युदय हुआ जिसका नाम रोजर वान डर बीडन था।

रोजर वान डर बीडन (Roger van der Weyden, १३६५/१४००-१४६४)—यह मध्य पन्द्रहवीं शती का एक महान् पत्तीमिश्र कलाकार था। १४२७ ई० से १४३२ ई० तक यह राबर्ट कैम्पिन (Robert Campin) का शिष्य रहा था। उसी के अनुकरण पर इसकी शैली में स्पष्टता, भाव-व्यक्तता एवं संवेदनशीलता का विकास हुआ। दंगने एक विचाल चित्रशाला स्थापित की थी जिसमें रङ्ग घोटने से लेकर त्रुटिका के अन्तिम स्थानें सगाने तक का कार्य धृक्-मृक् व्यक्तियों को उनकी योग्यता के अनुसार सौंपा गया था। १४२६ ई० के लगभग उसने ब्रूसेल्स की एक महिला से साथ विवाह किया और कैम्पिन से कार्य सीखने के उपरान्त ब्रूसेल्स में ही रहने लगा।

1 We are reminded, despite the interest in the material splendour of the real and present world, of the persistence of a profound religious conviction that every thing in the universe, every nail, every blade of grass, every person great or small, was equal in God's love."—John P. Sedgewick Jr

१४३६ ई० के आस-पास वह नगर का प्रमुख कलाकार हो गया। १४५० में उसने स्वर्ण जयन्ती मनाई और रोम एवं फ्लोरेंस जावि की यात्रा की। वहाँ वह फ्रांसेलिको की कला के सम्पर्क में आया तथा कोस्मास एवं दामियाँ आदि का भी उसने प्रमण किया। उसमें वरगण्डी दरबार के बनेक सदस्यों के हेतु चित्र बनाने किन्तु वह कभी-भी दरबारी-चित्रकार नहीं रहा। चाल्स-रोसिन के 'विनो. १४४६ में उसने अन्तिम न्याय का एक सुन्दर चित्र अंकित किया था। उसमें अनेक व्यक्तिचित्र भी अंकित किये-जिनकी सवेदनशीलता दर्शनीय है। उसने एक ऐसे चित्र-मालक सम्पुट (Diptych) का भी प्रचलन आरम्भ किया। जिसके एक भाग में मेडोन्ना एवं शिशु तथा दूसरे भाग में प्रार्थना-रत भक्त का व्यक्तिचित्र वञ्चित रहता था। यह बहुत अधिक लोक-प्रिय हुआ। १४५२ ई० में अङ्कित एक त्रिफलक उसकी ऐसी विशेष कलाकृति है जिसमें स्वर्ण योजना, सवेदनशीलता एवं टेक्नीक-तीनों की उत्तमता देखी जा सकती है। फिर भी आधों के केवल परिष्कृत रूप को ही उसने ग्रहण किया है। आकृतियों को विकृत किये बिना ही उसने वेदना आदि को बड़ी सफलता से प्रस्तुत किया है।

बीडन की शैली—रोजर वान डर बीडन की आकृतियाँ चित्र तल (Picture plane) के निकट ही अंकित रहती हैं। उनके ऊपर आधः भवन-अथवा चटोके का आच्छादन रहता है। स्तम्भों आदि के पार्श्व से दूर का दृश्य पर्वत विवरणात्मकता सहित चित्रित किया जाता है। आकृतियों में यद्यपि छाया-प्रकाश के द्वारा किंचित गहनशीलता प्रदर्शित रहती है तथापि वे सघनता की अपेक्षा आलंकारिक प्रभाव ही अधिक प्रस्तुत करती हैं। परिधान हल्के-फुल्के, छोटी-छोटी सिकुड़नों में झुटे हुए तथा स्वात्मक अलंकरण के समान प्रभाव उत्पन्न करते हैं। उत्तरी यूरोप में तिसाँ के आरम्भ के समय की कला में जो विशेषताएँ थीं वे 'ह्यूबर्ट', वान तथा रोजर के द्वारा असी-भाँति प्रकट हो जाती हैं। एक में प्रकृति के अङ्गुल में विशेष रुचि थी, दूसरे ने आकृतियों की गहनशीलता को प्रस्तुत किया और तीसरे ने आलंकारिक प्रभावों को अधिक महत्व प्रदान किया।<sup>1</sup>

रोजर वान डर बीडन १४६४ ई० तक जीवित रहा। अपने जीवन में उसने शैली में कई बार कुछ परिवर्तन भी किया। सप्तमवत इटली में हो रहे तत्कालीन परिवर्तनों के प्रभाव का ही यह परिणाम था। जान वान आइक तथा रोजर वान डर बीडन को फ्लेमिश पुनरुत्थान के संस्थापक-द्वय भी कहा जाता है। वास्तव में प्लाग्लस की कला के ये दो सहाय स्तम्भ हैं।

इन दोनों कलाकारों की उपलब्धियों को पचाना और उन्हें आगे बढ़ावा सरल कार्य नहीं था। आगे-बागे युग के कई कलाकारों ने इनकी एक-एक विशेषता को समझने का प्रयत्न किया। यूजेन के पैलस क्राइस्टस ने जान वान आइक की सूक्ष्म मिर्रीसण, शक्ति एवं उज्ज्वल विवरणात्मकता को अक्षुण्ण रखा। डर्क वाउट्स (Dirck Bouts) ने पृष्ठभूमि एवं प्रकृति का सुव्यवस्थित अङ्गुल किया। उसने रोजर के समान अभिव्यक्ति का अभाव है। साथ ही उसकी आकृतियों में जडता है। जान वान आइक, रोजर वान डर बीडर तथा वाउट्स इन तीनों की विशेषताओं का समन्वित रूप हान्स मेमलिंग (Hans Memling) की कला में मिलता है।

ह्यूगो वान डर गेब ( ?-१४८२ )—प्लूह्वी अती उत्तरार्ध के समस्त कलाकारों में सर्वाधिक उत्तेजनीय ह्यूगो वान डर गेब (Hugo van der Goes) है। उसकी जन्म-तिथि के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं है। जान वान आइक के पश्चात् अष्टमे चित्रण करने वाला तथा नीदरलैंड्स के आरम्भिक कलाकारों में वह एक श्रेष्ठ कलाकार था। सप्तमवत उसका जन्म गैण्ट (Ghent) में हुआ था और १४६७ ई तक वह कलाकार सघ का सदस्य

1—"The three men encompass three great phases in northern Renaissance painting: the atmospheric wonder of the great world (Hubert), the solidity and splendour of material objects (Jan), and the decorative tracery that unites the whole in a continuous calligraphic rhythm (Roger)"—John P. Sedgwick.

भी रहा था। १४७३/७४ एवं १४७५ में वह सघ का डीन रहा। १४७५ के लगभग ही उसने पोर्टिनरी आल्टर-पीस का चित्रण किया जो अब उसीजी में है। इसका चित्रण नीदरलैंड में रहने वाले एक फ्लोरे सवासी के हेतु किया गया था। चित्र बन जाने पर सीधा फ्लोरेन्स भेज दिया गया मत नीदरलैंड की कला पर इसका कोई प्रभाव नहीं पड़ा। चित्र लगभग आठ फीट से भी बड़े आकार में है। समृद्ध एवं ठण्डी रंग-भोजना तथा तैल चित्रण के उत्कृष्ट टेक्नीक का फ्लोरेन्स में बहुत स्वागत हुआ। इसके कुछ ही दिनों बाद वह सन्त हो गया किन्तु चित्र-रचना करता रहा। इस बहाने उसका अनेक व्यक्तियों से सम्पर्क हुआ तथा अनेक स्थानों का भ्रमण किया। इसी यात्रा में उसे एक प्रकार का धार्मिक उन्माद हो गया और १४८२ ई में पामसपन की अवस्था में ही उसकी मृत्यु हो गयी। बर्लिन में उसके अन्य दो विशाल चित्र सुरक्षित हैं। शेष छोटी-छोटी कृतियाँ अनेक संग्रहालयों में हैं।

पोटिनरी आल्टरपीस (Portinari Altarpiece) का महत्त्व हमें तब ज्ञात होता है जब इस कृति की तत्कालीन अन्य कलाकारों की कृतियों से तुलना करके देखते हैं। इसके समान शक्तिमत्ता उस समय की अन्य रचनाओं में नहीं है। उसकी आकृतियों में प्रत्येक स्थान पर ही उच्च दृष्टि किन्तु नहीं मिलता। प्रधान पात्रों को दर्शक के शिर से ऊँचा बनाया गया है जिसके कारण वे महत्त्वपूर्ण हो गये हैं। कम महत्त्वशालिनी आकृतियों को अपभ्रूमि में स्थान मिला है। पृष्ठभूमि में साधारण पात्रों को बहुत छोटे आकार में चित्रित करके एक प्रकार का असन्तुलन उत्पन्न कर दिया गया है। चित्र में छाया-प्रकाश का प्रभाव नाटकीय न होकर स्वाभाविक है। प्रधान पात्रों की मुद्राकृतियाँ गम्भीर तथा अन्तर्मुखी प्रवृत्ति व्यजित करती हैं। साधारण पात्रों को अधिक चंचल दिखाया गया है। प्रधान पात्रों का व्यवहार सममित है। छोटी-छोटी आकृतियों तथा वस्तुओं की पृष्ठभूमि में बड़ी-बड़ी आकृतियाँ चित्रित करके उसने सम्भवतः सामाजिक व्यवस्था के विरोधाभास को भी व्यजित किया है (फलक ११-क)।

इनके अतिरिक्त हाल्लैंड के दो अन्य कलाकारों के नाम भी उल्लेखनीय हैं। दोनों की कला में कुछ ऐसी विचित्रताएँ हैं जो उन्हें अन्य समकालीन स्थानीय चित्रकारों से पृथक् कर देती हैं। पहला कलाकार गीर्तजन जॉन्स (Geertgen tot Sint Jans) हाल्लैंड निवासी था। हाल्लैंड का यह कलाकार केवल २८ वर्ष जीवित रहा किन्तु इस छोटीसी अवधि में ही उसने आश्चर्यजनक प्रतिभा का प्रदर्शन किया। प्रकृति-चित्रण उसका प्रिय विषय था। ईसा के जन्म (The Nativity) के एक चित्र में उसने केवल चित्रांकित वस्तुओं से ही प्रकाश का स्रोत लेकर समस्त वस्तुओं को छाया-प्रकाश से प्रभावित दिखाया है। इस प्रकार सम्पूर्ण चित्र में रंगों के स्थान पर केवल छाया-प्रकाश का ही विचार किया गया है। चित्र के केन्द्र में एक चौकोर स्थान पर बाइबल ईसा लेटे हैं। उनका शरीर सूर्य के समान प्रकाश-युक्त है। चारों ओर की आकृतियों पर उन्हीं का प्रकाश पड़ रहा है। ऐसा प्रतीत होता है मानों केन्द्र में कोई प्रकाश का स्रोत रखा है और समस्त वस्तुओं को वही प्रकाशित कर रहा है। पृष्ठभूमि में दूर एक देवदूत आकाश में से प्रकाश-गुब्ब की भाँति उतरता हुआ व्यक्ति है। भूमि पर बैठे एवं खड़े मनुष्यों तथा अन्य जीवधारियों पर चन्द्रमा के समान इसी का प्रकाश आ रहा है।

बॉश—हूसर कलाकार हीरोनीमस बॉश (Hieronymus Bosch-१४६२-१५१६) है। उसका जन्म हेर्तोजनबॉश (हाल्लैंड) में हुआ था, वही उसकी मृत्यु भी हुई। उसकी कृतियों में गोथिक युग की नैतिक व्यवस्था पर प्रतीकात्मक व्यंग्य किया गया है। उसकी आरम्भिक कृति में ईसा की सूखी का चित्रण हुआ है। अन्य कृतियों में भूखी का यान (the ship of Fools), सन्त ऐन्थनी की छलना (the Temptation of St. Anthony), पृथ्वी का स्वर्ग (Earthly paradise), सात दुष्कर्म (Seven deadly sins), भूसा गाड़ी (Hay-wain), पामसपन की चिकित्सा (Cure for madness) तथा ईसा की नकल (Christ Mocked), विशेष प्रसिद्ध हैं।

इन चित्रों में बॉश ने जिस प्रतीक-विधान का प्रयोग किया है उसे आज समझना प्रायः असम्भव हो गया है। वर्तमान मनोशास्त्रियों का विचार है कि उसकी आकृतियाँ अचेतन की गहराइयों की स्वच्छन्द अभिव्यक्ति हैं,

किन्तु यह मत ठीक नहीं है। उसके स्वयं के युग में अनेक विद्वानों, राज-परिवारों एवं सरसकों ने उसकी कृतियों का आदर किया था और उन्हें खरीदा भी था। इससे स्पष्ट है कि उस समय इनका अर्थ स्पष्ट था और वाद में लोग उसे भूलते चले गये हैं। कलाकार ने अपने समय में प्रचलित लोक-विश्वासों तथा व्यंग्य-कथाओं से प्रेरणा लेकर इनकी सृष्टि की है। इन वास्तविकताओं में मनुष्य, पशु, पशुमानव, विचित्र जीव एवं विचित्र स्थापत्य के अतिरिक्त अच-  
 णनीय रूपों की भी सृष्टि हुई है और इन सबको चित्रों में यथा-स्थान बड़े सुगमस्थित रूप में संजोया गया है। सबसे अधिक सौन्दर्य प्राकृतिक दृश्यों का है जिनके परिवेश में घटनाओं की सृष्टि हुई है। प्राकृतिक दृश्यों का विस्तार और बनस्पतियों की छटा दर्शनीय है। कहा जाता है कि अपने समय तक विकसित पलीमिश कला के टेक्नीक का वॉश ने व्यस्तितगत उद्देश्यों के हेतु उपयोग किया है, किन्तु चित्रों के विषय वास्तव में सामाजिक है और उन्हें मानवीय दृष्टियों की विविधता एवं असीमितता का चित्रण कहा जा सकता है। चित्रों को देखकर ऐसा प्रतीत होता है मानो बुराईयों से भरे दम संसार का शीघ्र ही अन्त होने वाला है।

**पीटर ब्रूगेल (Pieter Bruegel—१५२५/३०—१५६८)**—वॉश के पश्चात् व्यापकतम शैली में चित्र-  
 रचना करने वाला दूसरा प्रसिद्ध कलाकार पीटर ब्रूगेल था। वह उत्तम दृश्य-चित्रकार भी था। यद्यपि उसकी अन्त-  
 तिथि ज्ञात नहीं है तथापि १५५१ ई० में वह एष्टवर्ष के कलाकार सभ में सम्मिलित था। अनुमान है कि इस समय उसकी आयु कोई २०-२५ वर्ष की रही होगी। १५५२ ई० में वह फ्रांस तथा इटली गया। १५५३ में वह रोम भी गया और १५५४ में आल्प्स को पुनः पार कर वापिस लौटा। पर्वतीय दृश्यों एवं इटली-भ्रमण का उस पर गहरा प्रभाव पड़ा। यात्रा की अवधि में बनाये गये रेखाचित्र तथा चित्रों में अंकित दृश्यावलियाँ इसके प्रमाण हैं, किन्तु सगता है कि इटली की कला उसे कोई प्रेरणा न दे सकी। यात्रा से लौटने पर उसने वॉश की शैली में तथा उसी के समान विषय लेकर रेखाचित्र बनाना आरम्भ किया। जीवन के अन्तिम दश-बारह वर्षों में उसने सामाजिक, धार्मिक एवं जन-जीवन के विषयों का विशाल प्राकृतिक पृष्ठ-भूमियों के साथ चित्रण किया। ये चित्र उसकी सर्वश्रेष्ठ रचनाएँ कहे जा सकते हैं। यद्यपि कुछ लोग उसे किसान ब्रूगेल कहते हैं किन्तु वास्तव में वह बहुत सुसंस्कृत व्यक्ति था। अनेक सम्राटों एवं पादरियों से उसकी घनिष्ठता थी। उसके चित्रों में अनेक प्रकार की प्राचीन वेश-भूषा को स्थान मिला है। उसने पापों का व्यापक चित्रण किया है। अबोध शिशुओं एवं स्त्रियों की हत्या (Massacre of the innocents) नामक चित्र में उसने छिपे रूप में स्वेनवासियों द्वारा नीदरलैंड्स पर किये गये अत्याचारों का ही चित्रण किया है। उसने मृत्यु-सम्बन्धी जिन पाँच चित्रों का अंकन किया है उनमें यद्यपि कोई नैतिक सन्देश नहीं है किन्तु दृश्य-चित्रों में उनका महत्वपूर्ण स्थान है। इन चित्रों में प्रकृति के प्रति सचेतनीयता एवं मानव का वातावरण से सम्बन्ध बड़े ही मार्मिक रूप में व्यक्त हुए हैं। कुछ समय तक एष्टवर्ष में रहने के उपरान्त वह ब्रूसेल्स में आकर रहने लगा था। "मृत्यु की विजय" (The Triumph of Death) उसका एक प्रसिद्ध चित्र है जिसमें मानवता की क्षयनीय अवस्था तथा आग से दण्ड ससार अंकित किया गया है। यह चित्र वॉश का स्मरण दिलाता है और इसका विषय स्थानीय कला में वॉश से लेकर ब्रूगेल तथा होसबोन तक अनेक महान् कलाकारों को आकर्षित करता रहा है। चित्र में बहुत ऊँचे क्षितिज का प्रयोग किया गया है। इससे अधिक-से-अधिक स्थान उपलब्ध करके अधिक-से-अधिक वस्तुएँ अंकित करने की युक्ति निकाली गयी है। नरककाल तथा मानव देह असह्य परिमाण में चित्रित करके विनाश-लीला का भयकर दृश्य उपस्थित किया गया है। नीचे दाएँ कोने में एक वीर मैरिक मृत्यु की समस्त सेना पर अधिकार का प्रयत्न कर रहा है जो बड़े ही रोष और आवेश में चित्रित की गयी है। पृष्ठ-भूमि में अग्नि शिखाएँ, काँटेदार चक्र और फाँसी के पन्डे अंकित हैं जो पलायन की निरीह जनता पर स्वेनवासियों द्वारा किये गये क्रूर अत्याचारों का संकेत देते हैं। एल ग्रेको (El Greco) ने इसी विषय को बहुत मर्यादा और गम्भीरता से चित्रित किया है।

धार्मिक तथा ऐतिहासिक विषयों को समकालीन समाज के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत करने वाला दृष्टि केवल अकेला ही नहीं था, फिर भी वह ऐसा सर्वश्रेष्ठ कलाकार था। उसकी शैली में जो शक्ति थी उसने आगे चलकर दैनिक जन-जीवन तथा विभिन्न दृश्य चित्रण की स्वतन्त्र परम्पराओं का विकास करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। यहाँ तक कि स्थिर-जीवन के चित्रण पर भी उसका प्रभाव पड़ा।

भूगोल ने खेलों तथा कहावतों पर भी चित्र बनाये हैं। कहावतों के आधार पर बने चित्र अब दुर्बोध होते जा रहे हैं क्योंकि अनेक कहावतें, अस्मकालीन पक्षीमिश्र लोगों के साथ ही लुप्त हो चुकी हैं।

भूगोल : उत्तर पुनस्त्यान एवं बरोक युगों के सन्धिकाल में हुआ था। उसके पश्चात् कै. पक्षीमिश्र कलाकार बरोक शैली में कार्य करने लगे।

पक्षीमिश्र कला का विकसित रूप बहुत लोकप्रिय हुआ, यहाँ तक कि आल्प्स पर्वत से उत्तर के समस्त यूरोपीय दरबारों में पक्षीमिश्र कला अन्तर्राष्ट्रीय दरबारी शैली के रूप में सम्मानित होने लगी। इन्टेंड, स्पेन, पुर्तगाल और यहाँ तक कि वर्तमान जर्मनी के कुछ भागों में भी इसका प्रचार हो गया। जर्मन कला पर ज्ञान वान आइक का विशेष प्रभाव पड़ा।

### स्पेन का पुनस्त्यान—कालीन चित्रकार : एल ग्रेको

पन्द्रहवीं शताब्दी तक स्पेन की कलाओं में समृद्ध एवं विचित्र कल्पनापूर्ण शैक्षिक असंकर-मिश्रित प्रवृत्त हो चुकी थी। इटली के प्रभाव से जिन अभिप्रायों का चित्रण करने का प्रयत्न किया गया था उनमें सफलता नहीं मिली। १४५० तक यहाँ की कला स्थानीय अभावों को ही प्रदर्शित करती रही और पुनस्त्यान का ठीक-ठीक अर्थ ग्रहण नहीं किया गया। सरसक सन्नाटों की भी अपनी कोई परिष्कृत एवं स्थिर शक्ति नहीं थी। फिलिप द्वितीय ने बॉश की विचित्र कृतियों का संग्रह कर रखा था, किन्तु १५७७ में जब एल ग्रेको स्पेन आया तो उसने बॉश की कृतियों में शक्ति लेना बन्द कर दिया। उसके पास टिसिया के भी अनेक चित्र थे। सम्राटों से पुष्कल स्पेन की जनता उन कलाकृतियों को पसन्द करती थी जिनमें भावों की गहराई होती थी। इन लोगों के द्वारा सरसित कला में बरोक-पूर्व शैली के दर्शन होते हैं। इस युग के कलाकारों में विशेष प्रसिद्ध है—एल ग्रेको जिसके उपरान्त स्पेनिक कला में बरोक प्रवृत्तियाँ पर्याप्त प्रभावशाली हो गयी हैं।

एल ग्रेको (El Greco—१५४१/४५—१६१४/२५)—एल ग्रेको का वास्तविक नाम दोमेनिको थियोटोकोपुलस था। उसका जन्म क्रीट में हुआ था और वही उसकी आरम्भिक शिक्षा हुई। उस समय क्रीट पर वेनिस का अधिकार था किन्तु वहाँ अभी तक विजेन्टाइन शैली चल रही थी। आगे की शिक्षा प्राप्त करने वह वेनिस गया। वहाँ उसने टिसिया को अपना गुरु बनाया। १५७० में जूलियो क्लोवियो नामक उसके एक मित्र ने काठिनस फर्माँचो की एक पत्र लिखकर एल ग्रेको के हेतु सरसक की प्रार्थना की। उसे काठिनस का सरसक प्राप्त हुआ अथवा नहीं—इस विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं है किन्तु इतना अवश्य है कि वह दिन में अपनी चित्रशाला से बहुत कम निकलता था। जब वह रोम पहुँचा तो उससे कहा गया कि वह माइकेल एंजेलो द्वारा चित्रित “अन्तिम न्याय” की नग्न आकृतियों को वस्त्रावृत्त कर दे। इसके उत्तर में एल ग्रेको ने कहा कि समस्त चित्रों को मिटा कर वह नये और सतने ही अन्धे चित्रों की रचना कर सकता है। ग्रेको को इस कथन का रोम के ईसाई अधिकारियों ने बहुत बुरा माना और उसे विवश होकर स्पेन जाना पड़ा। वहाँ उसे अपनी योग्यता सिद्ध करने के हेतु दरबारी चित्रकारों से स्पर्धा करने को कहा गया। वहाँ उसे बहुत परेशान किया गया जिसके फलस्वरूप प्रायः एकान्त में ही उसने अपना शेष जीवन व्यतीत किया। इस किंवदन्ती में कितनी सचाई है, या तो कहना कठिन है।

ग्रेको की आरम्भिक कृतियों में टिसिया, माइकेल एंजेलो, राफेल, द्यूरेर आदि महान् कलाकारों का प्रभाव परिलक्षित होता है। इन सबके पीछे उसकी विजेन्टाइन पृष्ठभूमि भी कार्य करती रही है। यह स्पष्ट नहीं

है कि वह स्पेन क्यों गया किन्तु १३७७ के पश्चात्, बहु-वर्षीय केन्तेलेदो नामक नगर में ही मृत्यु पर्यन्त रहा। यह नगर ईसाइयत का शब्द था और प्रेको को यहाँ धार्मिक चित्र बनाने का कार्य शीघ्र ही मिल गया। यहाँ की ऊँची वेदी के हेतु उसने जो चित्र बनाया, उसमें उसकी शैली के समस्त तत्वों का सुन्दर समन्वय हुआ है। आकार की दृष्टि से भी यह विशाल है। इसका एक अंश दस फीट तथा दूसरा सोलह फीट ऊँचा है। तोलेदो केनेडल के हेतु उसने एक अन्य चित्र "ईसा के वस्त्र उतारना" विषय को लेकर अंकित किया किन्तु, उसे धार्मिक अधिकारियों ने स्वीकार नहीं किया। १५८०-८१ में उसने सम्राट फिलिप के हेतु कई चित्र बनाये। इनमें से एक चित्र को सम्राट ने इसलिये अस्वीकार कर दिया कि उसमें असम्मान, विकृत प्रभाव, अनुसृष्टता एवं तेज रंगों का प्रयोग किया गया था। प्रेको ने अपना शेष जीवन तोलेदो में ही व्यतीत करने का सकल लेकर अपनी शैली को और अधिक विकसित करना आरम्भ किया। नीचरलेण्ड्स के बुद्धों तथा यहूदियों के निष्कासन आदि घटनाओं से वह बहुत प्रभावित हुआ। इन घटनाओं से तोलेदो सुनसान हो गया और सड़कों पर घास उग आई। उस पर ईसाई सन्त इग्नेटियस के 'समकालीन आध्यात्मिक एवं सवेष्टात्मक अनुभूति' के सिद्धान्त का भी प्रभाव पड़ा जिससे प्रेरित होकर उसने प्रायः अन्ध-अन्धकीले रंगों के विरोध में नीले रंग का प्रयोग किया और लन्बी-लन्बी आकृतियों में स्नायविक सनाव अंकित किया। इन सबमें उसने एक रहस्यात्मक अनुभव किया और इनके द्वारा अपनी पीड़ा को भी व्यक्त किया।

प्रेको को समन्वयवादी कलाकार कहा जाता है। क्रीट में अन्य लेने पर भी उसकी शैली में प्राचीन क्रीट अथवा यूनानी कला का कोई प्रभाव नहीं है। उसका सीधा सम्बन्ध अपने समय की दिजेन्टाइन चित्रकला से था। इसी अलौकिक भावधर्म शैली के साथ वेनिस की शून्ना के उपरान्त उसने टिगिया एवं टिण्डोरैट्टो आदि की शैली तथा रंग योजनाओं का समन्वय किया। रोम में उसने आकुल आस्था को स्थूल आकृतियों में उतार जाने का माइकेल एंजेलो का कौशल देखा। स्पेन की अस्थिर राजनीतिक एवं धार्मिक स्थिति ने भी उसे प्रभावित किया और इन सबको समन्वित करके एल प्रेको ने एक नवीन शैली का विकास किया जिसमें उसका व्यक्तित्व बहुत अधिक निखर आया है। आधुनिक कलाकारों ने भी उससे प्रेरणा ली है। प्रेको की भाववाकृतियों के वर्गों में एक ऐसी श्रृंखला रहती है जो अन्यत्र नहीं मिलती। प्रत्येक आकृति धरातल के निकट हो, अंकित की जाती है; 'दूरी' का आघात बहुत कम दिया गया है। छाया तथा प्रकाश का सहारा एवं विरोधी प्रभाव; सर्वत्र प्रयुक्त किया गया है जो चित्र में एक लय की सृष्टि करता है। इससे वर्णों का ध्यान शरीर रचना पर न आकर आकृतियों के प्रभाव और आन्तरिक भाव की अभिव्यक्ति पर ही पहुँचता है। सभी चित्रों में समति एवं एकता दिखाई देती है। प्रायः कर्ण, पटभुज तथा कुण्डली के अनुकरण पर चित्रों में लय का संयोजन किया गया है। इस दृष्टि से प्रेको पुनरुत्थान शैली का चित्रकार न होकर रीतिवादी कलाकारों की श्रेणी में रखा जाता है। उसमें पुनरुत्थान जैसा न संयोजन-सौष्ठव है और न भाँसलता एवं अस्थि-समूह का शङ्कनशीलता; एवं स्थूलता-अग्रान व्यक्त ही है। प्रेको की आध्यात्मिकता अतनी प्रबल थी कि वह न तो दिन में कहीं झूमता ही था और न चित्र ही बनाता था। प्रायः भोमवस्ती के प्रकाश के ही उसने चित्राकल किया है। यही कारण है कि उसके चित्रों को पृष्ठभूमि में प्रायः रात्रि का आकाश चित्रित है। उसने तोलेदो का एक चित्र भी अंकित किया है। एक चट्टान पर बसे दुर्ग-के-समान इस नगर के नारों और गहरी घाटियाँ हैं। चित्र में अनेक भवन, मनुष्य, एवं सुदृढ़ चित्रित हैं। आकाश में बाँधी जैसा प्रभाव अंकित किया गया है। कोई इसे आँधी भरे दिन का दृश्य कहता है और कोई रात्रि का। एल प्रेको के जीवन के समान ही यह चित्र भी रहस्यपूर्ण है।

## रीतिवाद (Mannerism)

‘रीतिवाद’ अंग्रेजी शब्द ‘मैनरिज्म’ का अनुवाद है जो स्वयं इटालियन शब्द ‘मैनेरिया’ का स्थानांतर है जिसका अर्थ ‘शैली’ है। इस शब्द का प्रयोग पुनरुत्थान काल की उन अनेक कलाकृतियों के लिए किया जाने लगा था जिनमें सावध्य, परिष्कार, प्रयत्नहीनता तथा दरवारी शान-शौकत का प्रभाव था। १५२० ई० के पश्चात् ही इटली के कलाकारों में व्यक्तिगत स्वातन्त्र्य एवं बहुसू की भावना इतनी प्रबल हुई कि उन्होंने पिछले सभी कलाकारों का विरोध करना आरम्भ कर दिया। वे नवीन ढंग से अनेक प्रकार की शैलियाँ विकसित करने लगे। इसे रीतिवाद कहा गया है। इस शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम राफेल तथा उसके अनुयायियों द्वारा अंकित कुछ कृतियों के हेतु किया गया था किन्तु १५२० ई० के पश्चात् प्रायः सभी कलाकारों को इस वर्ग में रखा जाने लगा। कलाकारों ने स्वयं सचेष्ट होकर इस आन्दोलन का न तो सूत्रपात ही किया था और न दल बनाकर इस नाम से किसी सङ्घान की स्थापना ही की थी। १५०० से १५२० ई० के मध्य कलाकारों की समस्त उपलब्धियों और नवीनताओं को लेकर आगे जिन नियमों के आधार पर चित्र बने उन्हें भी रीतिवाद के अन्तर्गत रखा जाता है। साधारणतः जिस प्रकार पन्द्रहवीं शती की फ्लोरेन्टाइन कला शौचिक विरोधी कही जाती है उसी प्रकार ‘रीतिवाद’ को चरम पुनरुत्थान विरोधी समझना चाहिये। यह प्रवृत्ति १५२० ई० से १५६० ई० तक चलती रही। इसमें नवीन आविष्कार तथा सृजन की प्रवृत्ति न होकर केवल मनोवैज्ञानिक विरोध की भावना की प्रवर्धना ही रही है। प्रचलित विधियों में आक्षेपक तरीकों को छाट कर कलाकृतियों की रचना करना ही इस शैली का प्रधान लक्ष्य रहा है। तकनीकी कुशलता और शैलीगत परम्पराएँ इसका आधार रही हैं। आज जिसे आर्टिफिशियल (Artificial) कहा जाता है कुछ वैसी ही आकृतियाँ अंकित करने की प्रवृत्ति इन कलाकारों में थी। उस समय इस शब्द का अर्थ “कलात्मक” था जब कि आज ‘नकली’ है। कलाकारों ने “कठिनाई” को एक आदर्श माना क्योंकि किसी कठिन मुद्दा को ऐसे ढंग से प्रस्तुत किया जाय कि वह सुन्दर प्रतीत हो, उसमें माधुर्य की अनुभूति हो। वैभवपूर्ण कलाकृति, शरीर सङ्कात का पूर्ण ज्ञान और चेष्टाओं में सरलता की अनुभूति भी इन कलाकारों का लक्ष्य था।

रीतिवाद की कल्पना कलाकारों में अपनी कुशलता और कारीगरी दिखाने की भावना से उत्पन्न हुई थी। इसके परिणामस्वरूप इसमें मिश्रांकित विशेषताओं का आविर्भाव हुआ —

(१) सर्पाकृति घुमाव—माइकेल एंजेलो का विचार था कि भूक्षिकार तथा चित्रकार को अपनी आकृति पिरामिड के आकार में तथा सर्पाकृति घुमाव युक्त बनानी चाहिये तथा एक, दो अथवा तीन के गुणफल में उसकी पुनरावृत्ति की जानी चाहिये। इसी में चित्रकला का रहस्य निहित है। यन्त्रियुक्त आकृति में ही सर्वाधिक सौन्दर्य तथा मृदुरता होती है। आकृति को सर्प के अनुसार बल छाती हुई बनानी चाहिये जैसी कि सह्यराती हुई दीपशिला होती है। आकृति लगभग अंग्रेजी के “एस” (S) बक्षर के समान होनी चाहिये और यह विशेषता सम्पूर्ण शरीर तथा विभिन्न अंगों पर समान रूप से लागू होती है। इसी के आधार पर नामक आकृति की मुद्रा को “कोन्ट्रा-पोस्टो” (Contrapposto) कहा गया है अर्थात् जिस दिशा में पैर हो उसके विपरीत दिशा में मुहता हुआ शरीर दिखाया जाय। नितम्बों की दिशा के विपरीत मुख की दिशा हो, एक पैर पर शरीर का बोझ हो और दूसरा पैर मुक्त दिखाया जाय। इन सभी विरोधों को सन्तुलित ढंग से प्रस्तुत किया जाय।

(२) काल्पनिक प्राण्य वातावरण—रीतिवादी कलाकारों ने एक ऐसे कृत्रिम वातावरण की कल्पना कर डाली जिसमें कुछ दरवारी ढंग के फेंकनेबुझ लोगों को ग्रामीणों के मगान वेश-भूषा एवं वातावरण में आनन्द-प्रमोद मनाते हुए अंकित किया जाता था। प्रायः गहरियों तथा अप्सराओं को ही रोमाण्टिक वातावरण में प्रस्तुत करना इस कला का प्रधान विषय था।

(३) पूर्व निश्चित दृश्य-योजनाएँ—रीतिवादी कलाकारों ने विषयो, आकृतियों, दृश्यो तथा पृष्ठभूमिओं के हेतु कुछ पूर्वनिश्चित आधार बना लिए थे और वे जहाँ भी आवश्यकता होती थी, इन्हीं का चित्रण कर देते थे। कुछ चुने हुए ऐतिहासिक अथवा पौराणिक दृश्य, विशेष व्यक्तिचित्र, आमोद-प्रमोद के कुछ निश्चित चित्र और कुछ मनोरंजक स्थल आदि इन चित्रकारों के पास बड़े आकर्षक तथा सुन्दर रूपों में पूर्वकल्पित रहते थे और उन्हीं को वे चाहे जहाँ बनाने को तत्पर रहते थे। आकृतियों के समूह संयोजन के ढंग भी निश्चित कर लिए गये थे। स्तम्भों, सीढ़ियों, फव्वारों तथा द्वार कपाटों आदि के भी बड़े अलंकृत रूप कल्पित किये गये और भवनो अथवा उद्यानों के दृश्य प्रस्तुत करने वाले चित्रों में इनका बहुत प्रभाव रहता था।

(४) विविधता और एकरसता—रीतिवादी कला में विविधता पर बहुत बल दिया गया था और उसकी खातिर एकता का परित्याग भी कर दिया गया था। विविधता के कारण आकृतियाँ आकर्षक लगती थीं। आकृतियों के विविध अंगों में कहीं-कहीं यह विविधता बहुत अधिक है। उदाहरणार्थ एक सुराही का आधार सोंप को पकड़े हुए गरुड के रूप में है, शरीर घोड़े के समान है, शीशा को पैर रहित नारी आकृति तथा हैंडिल को मुड़े हुए सर्प के रूप में निर्मित किया गया है। इसी प्रकार इस युग में आकृतियों को बारीकी तथा परिश्रम से बहुत अधिक अलंकृत किया जाता था। इससे वातावरण के प्रभाव की बजाय आकृतियों में स्पष्टता और विवरणात्मकता की प्रवृत्ति बढ़ी।

किन्तु इस विविधता में विरोध अथवा परिवर्तनशीलता के तत्वों के बजाय पुनरावृत्ति ही अधिक है जिसके कारण इसमें एकरसता भी आ गयी है।

(५) प्रचुरता और संक्षिप्तता—कलाकृति में प्रचुरता अथवा समृद्धि का अर्थ सच्चात्मक दृष्टि से आकृतियों की अधिकता है किन्तु इसका वास्तव छोटे स्थान में अधिक आकृतियों अथवा अलंकरणों को एकत्रित कर देना भी है। इसके कारण आकृतियों में अनेक निरर्थक विवरण एवं अलंकरण भी समाविष्ट कर दिये गये हैं। इसके विपरीत आकृतियों के अनेक भाव संक्षिप्त रूप में चित्रित किये गये हैं।

(६) सुन्दरता और भयंकरता—रीतिवादी कला में प्रायः सुन्दर स्त्री-पुरुषों, बालकों, अप्सराओं, प्रिय लयने वाले पशु-पक्षियों, चिकने धरातलों तथा कोमल प्रभावों के साधन-साधन भयंकर राजसों, सर्पों, सिंहों आदि पशुओं, खुरदरे धरातलों आदि का विचित्र संयोग हुआ है। प्रायः आभूषणों, प्राकृतिक दृश्यो, भवनो के स्तम्भों, द्वार-कपाटों तथा दैनिक प्रयोग के उपकरणों में इनका अच्छा प्रयोग देखा जा सकता है।

(७) स्पष्टता तथा अस्पष्टता—रीतिवादी कलाकारों ने अपनी आकृतियों को कहीं स्पष्ट और कहीं अस्पष्ट बनाया है। कहीं वर्णनात्मक-विवरणात्मक पद्धति से काम किया है तो अन्यत्र प्रतीकात्मक-रहस्यात्मक पद्धति से। इस प्रकार उन्होंने अपनी कलाकृतियों के प्रति दर्शक की उत्सुकता और आकर्षण को अजमाया है। इसके प्रभाव से प्रतीक, अन्व्यक्ति रूपक एवं मानवीकृत आकृतियाँ रीतिवादी कला में बहुत प्रयुक्त हुई हैं जिनका अर्थ समझने में विलम्ब लगता है।

(८) रूप और प्रतिपाद्य—रीतिवादी कलाकार विषयवस्तु से अधिक महत्व रूप को देते थे और इस प्रकार अपनी कृति की कलात्मक विशेषताओं को प्रमुख मानते थे। दर्शक भी पहले कला की रूपात्मक तथा तकनीकी विशेषताओं से प्रभावित होता था और उसके पश्चात् ही विषय को समझने का प्रयत्न करता था। आकृतियों के प्रभाव, छाया-प्रकाश और लघुकार के प्रभाव, रंगों की क्रीड़ा, परिप्रेक्ष्य और अलंकरण—ये सब दर्शक को इतने उत्सुक करते थे कि उसे विषयवस्तु अथवा प्रतिपाद्य के बारे में सोचने का अवसर ही नहीं मिलता था।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि रीतिवादी कला उन उद्देश्यों के उपयुक्त उचित साधन नहीं रही है जिनके हेतु कलाकृतियों का सृजन होता था। इसमें शैली तो है, मौलिकता नहीं है।



रीतिवाद की कतिपय अन्य विशेषताएँ भी बहुत स्पष्ट हैं। चित्र में मानव शरीर को प्रमुखता देना, कुछ असाध्य-सी मुद्राएँ, सम्बन्धी शरीराकृति, कभी-कभी मास-पेशियों को अनावश्यक रूप से उभार देना, अस्पष्ट संयोजन, प्रधान आकृति को 'प्रायः' कोने अथवा पृष्ठभूमि में चित्रित करना; पास तथा दूर की आकृतियों में असंयुक्त अनुपात तथा प्राकृतिक दृश्य में असन्तुलित परिप्रेक्ष्य, रंगों की विविधता एवं आकृतियों से असम्बद्धता, कहीं-कहीं लाल रंग नारंगी रंग में तथा पीला रंग हरे रंग में लीन होता हुआ, तथा वर्ण-योजना में किंचित् स्थापन-में ही इस शैली के मुख्य लक्षण हैं। इनसे स्पष्ट है कि यह शैली मानसिक असन्तुलन एवं सामाजिक अस्थिरता को प्रकट कर रही थी। तत्कालीन ईसाई सुधारवादी आन्दोलन ने प्राचीन शास्त्रीयता एवं चरम पुनरुत्थान के प्रति वास्था को समाप्त कर दिया था। राफेल एवं माइकेल एंजेलो की आकृतियों में कला पूर्णता प्राप्त कर चुकी थी अब प्रत्यावर्तन की बारी थी। यह प्रत्यावर्तन ही इस प्रकार की चित्रियों में प्रकट हुआ। 'राफेल का शिष्य ज्यूलियो रोमानो (Giulio Romano), पोन्टोर्नो (Pontorno), रोस्सो (Rossi) एवं 'पार्मिजानिनी (Parmigianino) (कलक ७७) इसके प्रमुख अनुयायी थे। माइकेल एंजेलो, टिण्टोरेट्टो एवं एंजो थेको आदि ने भी कतिपय आकृतियों में इस शैली का प्रयोग किया है। बेनिस की कला पर इस आन्दोलन का कोई प्रभाव नहीं पड़ा। केवेलियर डी आरपीनो द्वारा इसको समाप्त करने की चेष्टा की गयी किन्तु प्रकृति-चित्रण का सहयोग लेकर यह कला-शैली बंरोफ युग में पुनः प्रकट हुई। १५३० के मध्य एण्डवर्प (फ्लाम्बर्स) में भी इस शैली में कुछ अज्ञात कलाकारों ने कार्य किया था।

इस समय फ्लोरेन्स आदि के अनेक कला-सम्राटों एवं कलाकारों ने कला-इतिहास एवं आत्म-चरित्रों का भी प्रणयन किया। इस युग की अनन्त कलाकारों, उनके जीवन-चरित्रों तथा उनसे सम्बन्धित कहानियों में वृत्ति प्रदर्शित करने लगी थी।

## बरोक युग की कला-शैलियाँ

पिछले पृष्ठों में सकेत किया जा चुका है कि पुनरुत्थान युग के अनेक कलाकार आकृतियों की मडनशीलता, परिप्रेक्ष्य, सन्तुलन एवं वातावरण के सममित संयोजन से ऊबरकर नवीन प्रयोग करने लगे थे। यह प्रवृत्ति साइकेल एंजिलो एवं राफेल आदि में आरम्भ होकर एल ग्रेको में बहुत स्पष्ट हो गई। इसी प्रवृत्ति ने आगे चलकर एक नवीन शैली को जन्म दिया जिसे 'बरोक' शैली कहा गया है।

बरोक युग प्रायः सत्रहवीं तथा अठारहवीं शती में प्रचलित रहा है और यह पुनरुत्थान एवं आधुनिक युग के मध्य की कड़ी के रूप में माना जाता है। कुछ विचारकों के अनुसार इस युग में नये सिरे से पुनरुत्थान का प्रयत्न किया गया था क्योंकि इसमें लगभग वे ही प्रवृत्तियाँ पुन विद्यमान होती हैं जो पहले युगों में प्रचलित हो चुकी थी। अन्य शैलियों की भाँति इसका भी उद्भव, उत्थान और पतन हुआ। इसके भी प्रायः राज दरबार, धर्मिक तथा चर्च का संरक्षण मिला और चित्रकला में अन्य पूर्ववर्ती शैलियों की भाँति बाइबिल, आत्मीय इतिहास एवं पुराण के आधार पर विषयों का अंकन किया गया।

बरोक युग भी ऊँचे और बड़े कलाकारों से प्रभावित रहा। इस युग में बेरनिनी, पुसिन, ख्वेस, रेम्ब्रां, वेलास्केज तथा टाइपोलो जैसे महान् कलाकार उत्पन्न हुए। इन्होंने विगत कला के माध्यम से प्राचीन शास्त्रीय कला को पुन समझने का प्रयत्न किया, विशेषतः रोमन कला को। फिर भी बरोक युग में रंगों के बल अधिक स्पष्ट और रंगीन हैं, घरातल अधिक विविध हैं, शैली अधिक असंयुक्त है, छाया-प्रकाश के प्रभाव अधिक नाटकीय हैं और समय की बजाय उन्मुक्तता भी अधिक है। इस युग में रिनेसांसेंस परिष्कार नहीं है। कहीं-कहीं कोई विशेष प्रभाव उत्पन्न करने की जानबूझ कर कोशिश की गयी है।

आरम्भ में कलात्मक गतिविधियों का केन्द्र रोम था किन्तु कुछ समय पश्चात् फ्रांस का विशेष महत्व हो गया। प्रायः फ्रांस, स्पेन, हॉलैण्ड, इंग्लैण्ड तथा मध्य यूरोप में राष्ट्रीय कला-सम्प्रदायों ने इस कला को बहुत आगे बढ़ाया और अनेक नवीन संरक्षक बनाये। नये संरक्षक बनने तथा कला के व्यापक प्रसार का कारण कला में छोटी चित्र-विघ्नाओं का विशेष उत्थान था जिनमें व्यक्ति-चित्रण, दृश्य-चित्रण, स्थिर जीवन एवं शोक-जीवन का अंकन किया जाता था। व्यक्ति-चित्रण तो बहुत प्राचीन काल से ही लोकप्रिय था, अन्य विधाएँ पहली बार उतनी ही व्यापक हुई जितनी बाइबिल, इतिहास अथवा पौराणिक कथाओं को चित्रित करने वाली विधाएँ थीं। अठारहवीं शती में फर्नीचर तथा आन्तरिक सज्जा का भी बहुत महत्व हो गया और चीनी मिट्टी के बिल्लानों (पोर्सेलिन) के रूप में एक वित्कुल नयी कला का आविर्भाव हुआ।

बरोक युग में शैलीगत विभिन्नताएँ भी बहुत अधिक हैं। असंग-असंग स्थानों पर, एक-दूसरी से पर्याप्त भिन्न-शैलियों का विकास हुआ। वास्तव में सत्रहवीं तथा अठारहवीं शती की सम्पूर्ण कला के हेतु 'बरोक' शब्द का प्रयोग बहुत उचित नहीं है। बरोक शैली इस युग की एक प्रधान प्रवृत्ति अवश्य थी।

कुछ समय पूर्व तक बरोक शब्द का प्रयोग एक युग के हेतु किया जाता था, किन्तु अब यह केवल एक चित्र-शैली के हेतु ही होता है। यह शैली १६०० ई० के लगभग इटली में उत्पन्न होकर मध्य अठारहवीं शती तक प्रचलित रही और फ्लामण्ड, जर्मनी, मध्य यूरोप (आस्ट्रिया, बोहीमिया तथा पोलैण्ड) तथा स्पेन में विशेष रूप से फैली। अन्य यूरोपीय देशों की कला पर भी इसका कुछ प्रभाव पड़ा। इसके साथ ही फ्रांस में शास्त्रीय आन्दोलन का आरम्भ हुआ। कैरेवैजियो तथा अन्य अनेक ठेक चित्रकारों ने एक तीसरी शैली में कार्य किया जिसे यथार्थवाद

कहा जाता है। ये तीनों शैलियाँ किन्चित् परिवर्तनों के साथ अठारहवीं शती में भी चलती रही। इन्हीं में से मध्य अठारहवीं शती में रोकोको नामक शैली का विकास हुआ। इसमें कुछ विशेषताएँ बरोक शैली की भी और कुछ उसका विरोध भी था। १७६० ई० तक आते-आते शास्त्रीयतावाद ही नव शास्त्रीयतावाद में विलीन हो गया और यह नया आन्दोलन बहुत प्रसिद्ध हुआ। इसने बरोक शैली का प्रभुत्व समाप्त कर आधुनिक चित्रकला के हेतु द्वार खोल दिया। इस प्रकार इस युग से कला में उत्थान और पतन के चक्र की सम्पत्ति हुई और क्रमशः अनेक नये आन्दोलन उत्तरोत्तर सामने आते गये। इसी के परिणाम-स्वरूप नव-शास्त्रीयतावाद में आधुनिक कला की नींव रखी।

बरोक युग के सौंदर्य सिद्धान्त—सबहूँ शती में कलाओं को प्राचीन शास्त्रीय विचारों की घुटभूमि में देना जाता था और उन्हें श्रेष्ठता तथा निम्नता के एक क्रम में रखा जाता था। प्राचीन ऐतिहासिक तथा धार्मिक आदि विषयों को व्यक्त, दृश्य अथवा लोक जीवन के विषयों के चित्रों से उच्च समझा जाता था। अठारहवीं शती में इन निम्न विषयों पर भी गम्भीरता से विचार किया गया। इस समय सौंदर्य-शास्त्रीय विचारधारा का आधार यह था कि चित्र और मूर्ति में आदर्श प्रकृति की अनुकृति की जानी चाहिये, क्योंकि प्लेटो तथा अरस्तू के अनुसार वास्तविक प्रकृति अपूर्ण है अतः कलाकार का कर्तव्य आदर्श रूपों की रचना करना है। इसके हेतु कलाकार को प्राचीन यूनानी-रोमन कलाकारों से प्रेरणा लेनी चाहिए। पुनर्स्थापन युग में इन प्रकार का चित्रकार राफेल या अतः उससे भी कुछ सीखा जा सकता है। कलाकार को ग्रावीनता का ध्यान रखना चाहिए अर्थात् शैली का निर्धारण विषय-वस्तु के अनुसार ही होना चाहिये। बरोक युग के प्रायः सभी कलाकारों ने इन विचारों के प्रति अपनी सहमति प्रकट की। किन्तु जहाँ इसी समय के शास्त्रीयतावादी कलाकारों ने आकृति को महत्व दिया वहाँ बरोक चित्रकारों ने रंग को प्रधान माना। इसके अतिरिक्त बरोक चित्रकारों ने चित्रगत विस्तार वा गतिशील प्रयोग, आकृतियों की गति और छाया-प्रकाश का भी नाटकीय प्रयोग किया जिसका इन सिद्धान्तों में कोई उल्लेख नहीं था। यह होते हुए भी बरोक चित्रकारों ने सौंदर्य का कोई निश्चित षडय अपने सामने नहीं रखा। सबहूँ शती की समाप्ति पर आकृतित्वादियों की तुलना में रंगवादी चित्रकारों की विजय हुई और कलाओं में उदार दृष्टिकोण आरम्भ हुआ। कला में विविधता, आकर्षण और सादृश्य का बोधवाला हुआ। इस प्रवृत्ति का चरम विकास रोकोको शैली में और विरोध नव-शास्त्रीयतावाद में दिखायी देता है।

बरोक शैली—बरोक युग की सब प्रमुख कला बरोक शैली कही जाती है। इस शैली की प्रधान विशेषताएँ निम्नांकित हैं—

(१) सवेग-स्वस्थिता—यद्यपि सभी कला-शैलियाँ किसी-न-किसी मात्रा में हमारे सबेगो को स्पष्ट करती हैं तथापि बरोक शैली सवेग-प्रियता को ही अपना आधार बना कर चलती है। यही कारण है कि इस शैली में प्रतीक अथवा रहस्यारमकता का बोध नहीं है और अन्य शैलियों की अपेक्षा सरलता से समझ में आ जाती है। साथ ही यह हमारे मन को तुरन्त प्रभावित करती है। बरोक शैली की आकृतियाँ जिस धरातल पर चित्रित की जाती हैं उसके आकार और दर्शक से उसकी दूरी के अनुसार ही ठीक अनुपात में आकृतियाँ छोटी अथवा बड़ी बनायी जाती हैं। इससे दर्शक को ये एकदम सहज (नार्मल) प्रतीत होती हैं। छोटे चित्रों में आकृतियाँ अग्रभूमि में ही अंकित की जाती हैं। कैरेवल्जियो ने इस प्रकार के प्रयोग सर्वप्रथम किये थे। अग्रभूमि में चित्रित होने से आकृतियों की मन स्थिति, चेष्टा और शारीरिक रचना पर हमारा ध्यान अपेक्षाकृत अधिक केन्द्रित होता है। इस तकनीक का प्रयोग कैरेवल्जियो के अतिरिक्त सुडोविको, कैरेडी, मुद्रो रेनी, कोटोना, स्वेन्स, वान डाइक तथा रेम्डा आदि ने भी बहुत किया है। पृष्ठ-भूमि खाली रहने अक्षरार्थय से प्रकाशमय होती गयी है और कहीं-कहीं हल्के प्रकाश में प्राकृतिक दृश्य भी उभर कर आ गया है।

(२) **सम—१९३० ई० के पश्चात्** बरोक शैली के चित्रों में अनेक प्रकार से भ्रमात्मकता उत्पन्न करने

का प्रयत्न हुआ। छतों में अलंकरण इस प्रकार किये गये कि छतें वास्तविक से अधिक ऊँची लगने लगी। दृश्य-चित्रों में प्रकृति के महाद् विस्तार और दूरी का आभास होने लगा। यह भ्रम बरोक युग की उत्पत्ति के समय ही विशेष रूप से प्रयुक्त किया गया। स्वप्न और दिव्य कल्पना के ऐसे कल्पित दृश्य उपस्थित किये गये जो यथार्थ रूप में घटित नहीं हो सकते थे किन्तु इन्हें ऐसे यथार्थवादी रूपों में अंकित किया गया कि ये सब वास्तविक प्रतीत होते थे। भ्रम का एक अन्य रूप किनी पदार्थों द्वारा किसी अन्य पदार्थ का भ्रम उत्पन्न करना भी था जैसे सगमरमर के द्वारा चस्मों अथवा कैमों आदि का अथवा चमकदार तावे के तार से प्रकाश की किरणों का आभास कराना या फिर चित्र के चारों ओर रंगों द्वारा चित्रित चौखटे से वास्तविक फ्रेम का भ्रम उत्पन्न करना।

एक अन्य युक्ति के अनुसार दर्शकों को चित्र के वातावरण में सम्मिलित करने का प्रयत्न किया गया। इसके हेतु आकृतियाँ इस प्रकार अंकित की गयीं मानो वे चित्र के सीमित क्षेत्र में न समा रही हों या कि वे चित्र के घ्रातल के बाहर वास्तविक भूमि पर पदार्पण करना चाहती हों। इस युक्ति का प्रयोग १५६० ई० के लगभग पुनस्त्यान कालीन चित्रकार एल-ग्रैको ने आरम्भ किया था। रेम्ब्राँ के "द नाइट वाच" चित्र में इसका अच्छा प्रयोग हुआ। १६०३ में ख्वेन्स ने लर्मा के ड्यूक के व्यक्ति-चित्र में भी इस युक्ति को अपनाया था। वाल आइक द्वारा अंकित चार्ल्स प्रथम के अवतारोद्दी चित्र में इसका चरम विकास हुआ जहाँ अश्व को ठीक सामने आते हुए अंकित किया गया है। रेम्ब्राँ की अनेक आकृतियाँ दर्शकों की आँखों में गहरी झँकती हैं। मानो वे चित्र को काड़ कर हमारे सप्ताह में प्रवेश करना चाहती हों।

भ्रम का वास्तविक लक्ष्य किसी चित्र में दृष्टि को आगे पीछे धुमाना और पास तथा दूरी की वस्तुओं का सर्वम्भ समझना मात्र है, धोखा देना नहीं। इस दृष्टि से बरोक कलाकृतियाँ आश्चर्यप्रद अधिक हैं, गंभीर कलात्मक कम।

(३) कलाओं का संगम—इस युग में कलाओं ने आपस में एक दूसरे के कार्य ले लिये और 'आय' सभी कलाएँ चित्रकला की ओर मुड़ गयीं। भवनो में मूर्तिकला का युष्म आने लगा और मूर्तियाँ चित्रों जैसी रंगी जाने लगीं। चित्रों में भी आकृति तथा वास्तु रेखा के स्थान पर छाया-प्रकाश तथा रंगों के प्रभावों पर अधिक ध्यान दिया गया। चित्रों में प्रद्यम्ब वस्तु केन्द्र के निकट बनने लगीं। वेरिनी कृत "सन्त टेरेसा की दिव्य अनुभूति" इस प्रकार की एक महत्त्वपूर्ण कृति है जिसमें कला में मूर्तियों तथा तस्वियों की छवों आदि के प्रयोग से चित्र जैसा प्रभाव उत्पन्न किया गया है।

(४) फव्वारों के दृश्य—बरोक कला में फव्वारों के दृश्यों का बहुत प्रयोग हुआ है। इनमें सहरो तथा फुहारों के अतिरिक्त अनेक प्रकार के विचित्र, काल्पनिक एवं आलंकारिक जल-जन्तु चित्रित हुए हैं जो बड़े आकर्षक लगते हैं। यद्यपि फव्वारों का प्रयोग पहले से ही होता था किन्तु इस युग में वे बहुत बड़े-बड़े अंकित होने लगे।

(५) मंचीय दृश्यात्मकता—इस शैली में इस प्रकार के विमुद् मंचीय दृश्यात्मक प्रभावों का भी बहुत प्रचार हुआ जिसमें केवल दरवाजों, स्तम्भों, मेहराबों तथा खिड़कियों आदि से किसी विशाल भवन अथवा हॉल आदि का दृश्य प्रस्तुत किया जाता था।

(६) भड़कीली एवं आकर्षक रंग-योजना—बरोक कलाकारों ने अपने चित्रों में बहुत भड़कीली एवं चमकदार रंगों का प्रयोग किया है। भवनों में रंगीन सगमरमर, अलंकृत फर्नीचर एवं चमकीली धातुओं से बनी वस्तुओं को इस प्रकार सजाया गया है कि सम्पूर्ण वातावरण बड़ा ही भव्य और आलीशान प्रतीत होता है। बरोक चित्रकारों की अधिकांश आकृतियाँ भी शान-शोकांत से परिपूर्ण हैं। उनके वस्त्र, आभूषण, केसर-चिन्तास, धातु-ढाल सभी शानदार हैं। इसके हेतु उन्होंने वेनिस की कला से प्रेरणा भी ली है। इसमें भी डिजायन का प्रभाव सर्वाधिक है। रंग से नरी चौकी तुलिका का मुक्त प्रयोग इसमें बहुत सहायक हुआ है। इस युग में तुलिका का सर्वोत्तम कार्य रेम्ब्राँ ने किया है।

(७) नाटकीय छाया-प्रकाश—बरोक चित्रकारों ने प्रकाश तथा छाया का नाटकीय एवं मनोवैज्ञानिक प्रयोग किया है। बरोक चित्रों में पृष्ठ-भूमि प्रायः अंधकारपूर्ण है फिर भी उनके रंग बहुत चमकीले हैं। चित्र-संयोजन के महत्वपूर्ण स्थान पर अंकित आकृतियाँ प्रकाश युक्त बनायी गयी हैं। यह प्रकाश आवश्यकतानुसार तीव्र या कोमल है। इस प्रकार के प्रयोग करने वाला प्रथम कलाकार कैरेवॉजियो था। उसका प्रभाव बेलास्के तथा ला तूर पर पड़ा किन्तु उसका सर्वोत्तम प्रयोग रेम्ब्रां ने किया। “द नाइट वाच” में इसका नाटकीय और उसके व्यक्ति-चित्रों में इसका मनोवैज्ञानिक उपयोग बड़े ही प्रभावपूर्ण ढंग से हुआ है।

### बरोक शैली के कुछ प्रमुख चित्रकार

#### इटली

कैरेवॉजियो ((Caravaggio, १५७३—१६१०)—यह इटली का बहुत प्रसिद्ध चित्रकार हो गया है। इसने बरोक तथा मघार्बवादी, दोनों शैलियों में कार्य किया है। उसका वास्तविक नाम माइकेल एंजेलो मेरिडी था किन्तु उत्तरी इटली के एक गाँव में जन्म लेने के कारण उस गाँव से आधार पर ही उसे कैरेवॉजियो कहा जाने लगा। वह फियोरावस्था में ही रोम आया था और बारम्ब में जीवन के तथा हल्के-फुल्के विषयों का चित्रण करता रहा। इनमें उसने छाया-प्रकाश के प्रभावों को बहुत सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है। इस समय तक वह मघार्बवादी कलाकार रहा। सहसा वह नाटकीय धार्मिक विषयों की ओर मुड़ा और जीवन-पर्यन्त प्रायः इन्हीं का चित्रण करता रहा। उसने बर्च आदि के लिये जो चित्र बनाये उनमें साधारण विध्वंस किरानों तथा ग्रामीणों की भाँति सत्त्वों के पैर धूल से सने हुए दिखाये हैं। “कुमारी की मृत्यु” नामक चित्र में उसने एक ग्रामीण स्त्री को प्रायः मृत अवस्था में चित्रित कर दिया था। कैरेवॉजियो केवल वही चित्रित करता था जो वह देखता था। उसने ईश्वर अथवा देवताओं को काल्पनिक शक्तियों से युक्त चित्रित नहीं किया। इसी से धर्माधिकारी अथवा ग्राहक उसके चित्र पसन्द नहीं करते थे। लोग उसके विरुद्ध भी हो गये। अधिकांश जनता तथा साथी कलाकार उसे बदनाम करने पर तुले थे। वह स्वयं भी अहंकारी, अनुसरवादी और निम्न जीवन को पसन्द करने वाला व्यक्ति था। एक बार झगड़े में उसने एक व्यक्ति को मार दिया और तीन वर्ष तक इधर-उधर भटकता फिरा। अन्त में नेपिस्स में सागर-तट पर उसकी मृत्यु हो गयी। इटली में तो उसे यश नहीं मिला किन्तु इटली बाहर उसकी शैली का व्यापक प्रभाव पड़ा। स्पेनवासी रिबेरा तथा बेलास्के उससे विशेष प्रभावित हुए। पीटर पॉल रुबेन्स भी उसका बहुत आदर करता था और उसी के अनुरोध पर माप्टुआ के ड्यूक ने कैरेवॉजियो से उसका एक चित्र “कुमारी की मृत्यु” खरीदा था। कैरेवॉजियो की प्रमुख कृतियाँ हैं श्रेष्ठ मेथ्यू का वुसाबा, कुमारी की मृत्यु, बापूज तथा एम्नोस में भोजन।

कैरेवॉजियो की सबसे बड़ी देन यही है कि उसने परम्पराओं अथवा पूर्वाग्रहों के बाधर पर चित्रण न करके तथ्यों की स्वयं छोज की और देवी, अवोकि अथवा स्वर्गीय आदर्शों के स्थान पर मानवीय आदर्श को सामने रखा। मानवीयतावादी होने के कारण उसकी कला में शम्भीरता है और परम्पराओं का अन्धमत्त न होने से उसमें क्रान्ति है।

पिएट्रो दा कोर्टोना (Pietro da Cortona, १५६६—१६६६)—यह इटली निवासी था और बरोक शैली के आरम्भिक कलाकारों में से था। इन पर वेनिस की पुनरुत्थानकालीन कला, विशेषतः टिडिया, का प्रभाव था जिससे द्रमयी कला में सुफोमस ऐन्डियाता का विशेष निधार हुआ। कोर्टोना ही नहीं बल्कि १६५० ई. के पश्चात् सम्पूर्ण रोमन कला में ही यह विजेयता प्रचलित हो चली थी। कैरेवॉजियो की भाँति कोर्टोना भी क्रान्तिकारी था। उसने अनेक तथ्यों के ममन्वय से एक नवीन शैली का विकास किया जो बहुत लोकप्रिय हुई। इसमें विशाल दृश्यों

के संयोजनो, प्रवाहपूर्ण रंग योजनावर्णों तथा सामन्ती ज्ञान-शौकत का प्रबुध स्थान है। कोटोना के इन प्रयोगों का सम्पूर्ण दृष्टी पर प्रभाव पड़ा।

**बेरनिनी (Gianlorenzo Bernini १५६२-१६८०)**—इसका जन्म नेपल्स में हुआ था। इसके पिता पिपेट्रो बेरनिनी रीतिवादी शैली के टस्कन मूर्तिकार थे। १६०५ ई० के लगभग वे पोप पास पचम के हेतु कला-कृतियाँ निर्मित करने रोम आये। ज्वानलौरे को यद्यपि छोटा ही था किन्तु पोप के भतीजे को उसने आकृष्ट किया। १६१५ के लगभग से १६२० तक उसने अपने पिता के साथ-साथ कार्य किया। इस समय तक वह रीतिवादी कला-कार था और उसकी कृतियों में कोई निश्चित दृष्टि-बिन्दु नहीं रहता था। दर्शक मूर्ति को चारों ओर घूमकर देख सकता था और आकृतियों की भाँस-पेशियों, भुजाओं एवं संयोजन आदि से दर्शक में तनाव की मन स्थिति बन जाती थी। द गोट अमासिया, एनियास एण्ड एन्क्लेज एवं नेप्चून एण्ड ट्राइटन इस समय की ऐसी कृतियाँ हैं जो उसकी इन विशेषताओं को व्यक्त करती हैं। इन कलाकृतियों में शक्तिपरा, गतिशीलता एवं अनेक दृष्टि-बिन्दुओं आदि का भ्रष्टा निर्वाह हुआ है। काठिन्य के हेतु निर्मित रेफ आकृति, डेविड, अपोलो एण्ड डेफने आदि चित्रों में उसने सम्मुख स्थिति के एक ही दृष्टि-बिन्दु का प्रयोग किया है और संयोजन में स्पष्टता रखी है। मनोवैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि एवं कोमल फिनिश के कारण बेरनिनी को माइकेल एंजेलो के पश्चात् दूसरा महान् मूर्तिकार माना जाने लगा।

बेरनिनी की कला का स्रोत केवल माइकेल एंजेलो एवं प्राचीन प्रतिमाओं में ही नहीं है अपितु समकालीन चित्रकला में भी है। वह कैरेवी का भी प्रभाव था। उसके प्राकृतिकतावाद पर कैरेवैजियो का और हस्त-मुद्राओं एवं मुखाकृतियों की भाव-व्यंजकता पर गुडो रेनी का प्रभाव है। माइकेल एंजेलो का मूर्तियों को पृष्ठ-भूमि अथवा आधार से चिपका देना उसे पसन्द नहीं था। उसने आकृति की एक क्रिया एवं एक दृष्टि-बिन्दु को भी स्वीकार किया। उसकी आकृतियाँ दर्शक की ओर आती हुई प्रतीत होती हैं। इस प्रकार चित्र के क्षेत्र को बढ़ा कर वह उसमें दर्शक को भी सम्मिलित कर लेता है। चरोक शैली की इस प्रधान विशेषता का वास्तविक सत्पाक बेरनिनी ही था। लौकिक तथा अलौकिक भावों के समन्वय के हेतु उसने रंगीन सज्जमरमर, काँच, पत्थर, पलस्तर एवं चित्रकला-सवका सम्मिश्रित प्रयोग भी किया और उस पर काँच की खिडकियों से रङ्गीन प्रकाश भी डाला। अनेक कला-समीक्षकों ने इसे कुचिपूर्ण अलकरण भी कहा है। इस प्रकार की प्रमुख कलाकृतियाँ रोम के कोर्नारो चैपल तथा सेण्ट पीटर में हैं। उसकी आवक्ष प्रतिमाओं में चारित्रिक अन्तर्दृष्टि और धार्मिक प्रतिमाओं में शक्ति का आवेश है।

वैटीकन आदि में उसने अनेक भवनों का भी निर्माण किया। १६६५ ई० में लुई चौदहवे ने उसे लुव्र का नवीनीकरण करने के हेतु पेरिस निमन्त्रित किया। यद्यपि यह कार्य तो उसने नहीं किया किन्तु सम्राट की एक आवक्ष एवं अश्वारोही प्रतिमा का निर्माण अवश्य किया। लुई को ये पसन्द नहीं आयी और उसने एक अन्य कलाकार द्वारा ठीक कराकर उन्हें उद्यानो में लगवा दिया। उसकी मृत्यु के उपरान्त उसका यश समाप्त हो गया।

#### पलायडर्स

**पीटर पाल रुबेन्स (Peter Paul Rubens, १५७७-१६५०)**—फ्लेमिश कलाकार रुबेन्स का जन्म जर्मनी में हुआ था। इसके पिता एष्टवर्प के निवासी थे जो उत्कालीन लीदरलेन्स का एक अंग था। वे यहाँ प्रवास कर रहे थे। पिता की मृत्यु के उपरान्त रुबेन्स पुनः स्वदेश पहुँच गया। वहाँ पीटर को उच्च वर्ग में अपना प्रभाव जमाने का अवसर मिला और भीषण ही वह सामन्तों में मिला जाने लगा। उसने सामन्ती रंग-रंग भी सीख लिया जो जीवन भर उसके साथ रहा। फिर भी चित्रकला में उसकी विशेष अभिरुचि थी। उसने पहले छोटे कलाकरों से शिक्षा ली। तत्पश्चात् वह इटली चला गया। इस समय वह २३ वर्ष का था। जब वह वेनिस के एक उद्यान में

स्मृति से एक प्राचीन चित्र की अनुकृति कर रहा था तो एक कला-मर्मज्ञ ने उसे देखा और उसकी कला से प्रभावित होकर वह उसे माण्डुवा के झूक के यहाँ ले गया। वहाँ स्वेन्स को दरबारी चित्रकार नियुक्त कर लिया गया।

कुछ वर्ष पश्चात् स्वेन्स ने स्पेन की यात्रा की किन्तु याँ के सहसा रुग्ण हो जाने से वह शीघ्र ही एण्ट-वर्प लौट आया। उसे याँ तो न मिल सकी किन्तु सम्राट ने उसे अपने दरबार में चित्रकार का पद दे दिया। स्वेन्स ने एण्टवर्प के टाउन हाल के हेतु 'मैग्ना की वन्दना' नामक चित्र बनाया जिसमें मानवाकार की अठ्ठाईस आकृतियाँ हैं। इसके कुछ ही समय पश्चात् उसने ईसा को सूसी पर से उतारने का दृश्य अंकित किया जो प्रायः स्वेन्स की श्रेष्ठतम रचना मानी जाती है।

३२ वर्ष की आयु में उसने एक रईस की कन्या से विवाह किया किन्तु विवाह के सत्रह वर्ष पश्चात् उसकी पत्नी की मृत्यु हो गयी। उदास हृदय स्वेन्स ने इस समय अपने देश के राजदूत का पद भी सम्भाला। वह अपने समय का बड़ा ही बुद्धिमान राजनीतिज्ञ सिद्ध हुआ।

इसी बीच सन् १६०२ ई में पैंतालीस वर्ष की आयु में उसे फ्रांस की महारानी ने सज्जनमन्त्र राजमहल में इक्कीस विशाल भित्तिचित्र अंकित करके को आमन्त्रित किया। यह कार्य भी उसने बड़ी उत्तमता से निभाया।

अपने राजनीतिक उत्तरदायित्व का वहन करते हुए भी स्वेन्स ने चित्रण नहीं छोड़ा। उसे कला से अपने राजनीतिक कार्यों में भी सहायता मिली। सम्राट तथा राजकुमारों आदि के व्यक्ति-चित्र अंकित करते समय वह उनसे जो वार्तालाप करता, उसमें कभी-कभी उसे राजनीतिक संकेत मिल जाते थे। इनके आधार पर वह इंग्लैंड तथा स्पेन का वैमनस्य दूर कर एक सन्धि करावे में भी सफल हुआ था।

पहली पत्नी की मृत्यु के उपरान्त चार वर्ष तक स्वेन्स विधुर रहा। इसके पश्चात् उसने हेलेना फोरमेण्ट नामक एक घोडसी से विवाह किया। स्वेन्स ने उसके अनेक व्यक्तिचित्र बनाये और अनेक धार्मिक-पीराणिक कथाओं के हेतु उसे संश्लि बनाया (फलक १२-ख)। धीरे-धीरे उसका यश इतना फैल गया कि अनेक कला-प्रेमी उससे चित्र बनवाने लगे। इतना सारा कार्य करने में स्वयं को असमर्थ पाकर स्वेन्स ने एक ऐसी चित्रशाला स्थापित की जिसमें किसी चित्र का रेखांकन करके वह रंगों के संकेत कर देता था। उसके शिष्य उसमें मोटा-मोटा काम कर देते थे। एक कलाकार प्राकृतिक दृश्य, दूसरा घोड़े और तीसरा जंगली पशु चित्रित कर देता था। कोई चौथा कलाकार उसमें भीड़-भाड़ बना देता था, पाँचवाँ कलाकार स्थिर-जीवन का चित्रण कर देता था। इन सबके अन्त में स्वेन्स स्वयं उस चित्र में अपने स्पर्श लाकर उस पर अपनी छाप डाल देता था। उसके सहयोगी भी ऊँचे कलाकार थे। फिर भी वह किसी को धोखा नहीं देता था। अत्येक कला-प्रेमी उसकी इस पद्धति को जानता था।

जीवन के अन्तिम दिनों में वह रोगी हो गया था उसके हाथों से प्रायः तृप्तिका गिर जाती थी। इस समय का कार्य पहले की अपेक्षा पर्याप्त निम्न स्तर का है।

नारी आकृति को कितना स्वेन्स ने चित्रित किया है उसका सम्भवतः किसी अन्य कलाकार ने नहीं किया और टिथिया एव रेनोआ को छोड़कर किसी भी अन्य कलाकार ने उसे इतनी सुन्दरता से अंकित नहीं किया। स्वेन्स की आकृतियाँ घास पर सेटी हुई, वनों में विहार करती हुई अथवा स्नानोपरान्त बाहर आती हुई अपने सौंदर्य से सहज ही आकर्षित कर लेती हैं। स्वस्थ मांसल शरीरधारिणी ये नारियाँ समृद्धि एवं साफ़त्व की प्रतीक हैं। उनमें सरसता और मादकता भी है।

स्वेन्स ने केवल अनावृताओं का ही अंकन नहीं किया है। उनमें सैकड़ों व्यक्तिगो, दृश्यो, आबेट एव घरेलू जीवन के चित्र अंकित किये। इनमें धार्मिक विषयों के चित्र सर्वोत्तम माने जाते हैं। ईसा मसीह को जिस कोमलता से स्वेन्स ने चित्रित किया है वैसा बहुत कम कलाकार कर पाये हैं। अनेक प्रकार की यातनाएँ सहते हुए

ईसा की वेदना को भांगलता, ओठो एव बाँखो की स्थितियों, शिर के झुकाव एव मुखझाये हुए फूल की भाँति शारीरिक मुद्राओं के द्वारा व्यक्त किया है। उसकी कला का रहस्य आकृतियों की गति में है। उसने आकृतियों को ऐसी प्रवाह-पूर्ण गति में व्यक्त किया है कि चित्र के विषय की अनुभूति केवल उसी से होने लगती है।

रुवेन्स वहा परिधमी कलाकार था। इक्कीस वर्ष की आयु में ही वह आचार्य मान लिया गया था। फिर भी वह जीवन-पर्यन्त नई-नई बातों का अध्ययन और अभ्यास करता रहा। पचास वर्ष की आयु में भी वह टिशिया आदि की अनुकृतियाँ करके अपने टेक्नीक में सुधार लाने का प्रयत्न कर रहा था। वह बड़े वेग से चित्रण करता था और एक बार जो रेखांकन कर देता उसे बदलता नहीं था। बड़े से बड़े चित्र को वह पाँच-छ दिन में पूर्ण कर देता था।

कला के समान ही वह जीवन में भी आनन्द लेता था। नगर के प्राय सभी बड़े-बड़े लोगों से उसका परिचय था और उसकी मृत्यु के समय नगमन सभी एकत्रित हुए थे। किन्तु अपनी ब्याति के कारण उसने कभी-भी विनम्रता और नियमितता को नहीं छोड़ा।

### स्पेन

वेलास्के (Diego Velazquez, १५९९, १६६०)—वेलास्के का जन्म दक्षिणी स्पेन में हुआ था। उसकी आरम्भिक शिक्षा बहुत अच्छी हुई थी। लेटिन, दर्शन तथा विज्ञान के अध्ययन के उपरान्त उसका झुकाव चित्रकला की ओर हुआ। उसने कला की अच्छी शिक्षा प्राप्त कर अपनी चित्रशाला स्थापित की। अपवित्र विषयों के चित्रण से उसने शीघ्र ही लोगों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित कर लिया। वह निम्न वर्ग के लोगों में से अपने विषयों का चयन करता था। बीस वर्ष की आयु में उसने सिवली के कहारों का एक चित्र बनाया था। यह यथार्थवादी कला का एक श्रेष्ठ चित्र है। बाईस वर्ष की आयु में वह पर्याप्त व्यवसायपूर्ण आकृतियाँ चित्रित करने लगा था।

१६२८ ई में उसने मैड्रिड की यात्रा की। इससे उस पर रुवेन्स का प्रभाव पड़ा। रुवेन्स ने उसे इटली जाकर प्राचीन आचार्यों की रंग-योजनाओं के अध्ययन का परामर्श दिया। १७२९ में उसने इटली जाकर वेरोनीज, टिण्टोरेट्टो तथा टिशिया की महान् कलाकृतियों के दर्शन किये। रोम में उसने प्राचीन प्रतिमाओं की अनुकृतियाँ बनायीं। सिस्टाइन चैपल में उसने माइकेल एंजिलो के रेखांकन का चमत्कार देखा। १६३१ में वह स्पेन लौट आया। वहाँ उसने स्पेन के सम्राट फिलिप चतुर्थ तथा राजपरिवार के अन्य सदस्यों के अनेक चित्र अंकित किये। स्वयं सम्राट ने अपने दरबारियों को भी वेलास्के के सामने चित्रांकन के हेतु बैठने के बिये प्रोत्साहित किया। दरबार में रहने वाले विद्वत्क वीनों के भी वेलास्के ने अनेक चित्र बनाये।

१६४९ ई में सम्राट फिलिप ने उसे पुन इटली भेजने की व्यवस्था की जिससे कि वह प्राचीन प्रतिमाओं की सचि में ठली अनुकृतिया प्राप्त कर सके और प्राचीन कलाचार्यों के चित्र खरीद सके। किन्तु वहाँ बहुत अधिक मूल्य मँगी जाने के कारण वह केवल पाँच चित्र ही प्राप्त कर सका।

अगले वर्ष उसने इटली के पोप के चित्र बनाये। पोप के चित्र से उसे बहुत बश मिला और वह सन्त ल्यूक अकादमी का सदस्य चुन लिया गया। एक शताब्दी पश्चात् अश्वेज चित्रकार मर जोशुआ रेनोल्ड्स ने भी इसे रोम का सबसे सुन्दर चित्र बताया था। वेलास्के ने इसमें चारित्रिक दृढ़ता और कला-कुशलता का अच्छा प्रदर्शन किया है। इस समय पोप की आयु ७६ वर्ष की थी और उसका जीवन कठोर तपस्या का जीवन था। उसके चित्र में भी हमें ये गुण दिखाई देते हैं।

१६५१ में वेलास्के मैड्रिड लौट आया। कला-साधना से थक कर अब वह राजभवन का प्रबन्धक बन गया। इस प्रकार वह चित्रांकन के हेतु बहुत थोड़ा समय निकाल सका। फिर भी उसने राज-परिवार के कुछ चित्र बनाये। एक चित्र में राजपरिवार के सदस्यों के साथ वह स्वयं भी चित्रित है। इसमें उसके वान बिखरे हैं, पनी मूँछें हैं किञ्चित् गम्भीर नेत्र हैं।



१९६० में वह राजनीति कार्य में बहुत अधिक व्यस्त रहने के कारण बीमार हो गया और अन्त में उसी दशा में उसकी मृत्यु हो गयी। स्पेन में वह बड़ा सम्मानित कलाकार था किन्तु पंजीनीज के पार शासक ही लोग उसे जानते थे। प्रकाश एवं वातावरण का प्रभाव प्रस्तुत करने की दृष्टि से प्रभाववादियों ने उससे प्रेरणा ली थी। कहा जाता है कि वेनास्के ने कला को जिस विन्तु पर छोड़ा था, एलब्रेको ने उसी विन्तु से उसे आगे बढ़ाया था।

येन मे नग्न नारी-चित्रण करने वाला वह प्रथम कलाकार था। सम्राट् के सरक्षण में रहने के कारण उसे दण्डित नहीं किया गया अथवा यदि किसी और कलाकार ने नग्न नारी का चित्रण किया होता तो पता नहीं चलता था दण्डा देती। वेलास्केज के पश्चात् बहुत दिनों तक स्पेन में किसी चित्रकार ने नग्न नारी का अंकन नहीं किया। इस अवरोध को गोदा ने माना के चित्त द्वारा समाप्त किया। वेलास्केज अपने समय में नग्न नारी को नैतिक पीछे की ओर से ही चित्रित कर सका था। गोदा ने उसे सामने से अंकित किया।

फ्रांसिस्को डे ज़रबारा (Francisco de Zurbaran, १५८८—१६६४)—फ्रांसी प्रतिमाशाली व्यक्ति का मंगलाशोचन होना बिग्री भी कलाकार के हेतु बरदान भी हो सकता है और अभिशाप भी। यह ज्ञात नहीं है कि ज़रबारा ने वेलास्के से कितनी प्रेरणा ली थी। लगभग १६ वर्ष की आयु में ज़रबारा निवली गया था। वहाँ पर्याप्त समय के पश्चात् उसे दयाति मिली। वह निवली ओवरल एण्ड छोटे नगर में रहने लगा और विवाह किया। मर! उसे अंतर्गत धार्मिक चित्र बनाने का नियन्त्रण मिला। इस कार्य में वह बहुत सफल हुआ। उसके बनाये हुये मन्त्री के लिए सम्पूर्ण स्पेन में ही नहीं बल्कि दक्षिणी अमेरिका तथा मैक्सिको तक में फैल गये। अपनी आरम्भिक धारणा में उसने जो कार्य किया है वह बाद में मिले हुये कार्य से अच्छा है। सम्भव है कि व्यावसायिकता के कारण ऐसा हुआ हो। ज़रबारा के प्रोब होते होते स्पूरिस्को की दयाति बढ़ने लगी थी। ज़रबारा ने उसकी शैली को समुदाता की श्रृंगारि करने की भी चेष्टा की किन्तु सम्पूर्ण स्वभाव के कारण वह उसे अपनी शैली में पूर्णतः समाहित नहीं कर सका। १६५८ ई० में ज़रबारा वेलास्के में मिलने मैट्रिड गया। १६६० में वेलास्के और १६६४ ई० में ज़रबारा की मृत्यु हुई। लोग उसे भूत समे। कोई डेड भी बर्ष पश्चात् जब नेपोलियन ने स्पेन पर आक्रमण किया तो उगते चित्रों का पाया गया। उनमें से अधिकांश चित्र अब लूज में सुरक्षित हैं। उसके प्रमुख चित्र हैं—नीला, लाली तथा गुलाब, बड़ा बोलारोने की मूर्ति, मलय तैसिदा, एन फा जेगेनियो पेरे।

म्युनिचो (Munich, १६१७-१६६२)—इसका जन्म स्वीन के विरली नामक स्थान पर हुआ था।  
उसकी शिक्षा बीदा ओ ग्री हुई। पहले उसने मेलेनोमार्को में रहने वाले चित्त अति किये जिसमें धार्मिक एव  
गोत्र जीव के शिष्य होने के। इनमें उसे बहुत स्थिति मिली। इसीमें वर्ष की आयु में वह सेंट्रिट पढ़ेका बहुत  
‘तत्त्वज्ञान’ कार्य कर रहा था। वह वेलास्को में गया। वेलास्को ने उसे एक नई शिक्षा दी और वह उसी प्रभाव  
में एक नई नयी विचारित करने में मग्न हुआ जिसमें वधायवाह तथा वरंगर स्मृति का सम्मन्ध है। इससे पूर्व उसका  
नाम ‘एचर्नो’ ही था। उस उतने टिनिशो, वीट्टर नाम केनेम, वेलास्को तथा ‘आ’ शब्द की अन्धा के तमो का भी  
बर्णन ‘सी’ में सम्मिलित किया। इनके हमारी कथा में जो प्रीटा आयी उसमें उसका बहुत सम्मान था तथा। १६६०  
ई. में वह १६-१७ वर्षों के आयु में ‘आ’ पर विरली में भी जाता-प्रकाशकी की स्थापना की और उसे उक्त  
सम्मान प्राप्त हुआ।

[illegible]

हैं जिनके कारण चित्रों में पवित्रता, नैतिकता, शान्ति, माधुर्य, कोमलता आदि देखने को मिलती हैं। उसकी आकृतियाँ सौंदर्य तथा माधुर्य से परिपूर्ण हैं और राफ़ेल तथा वेसास्के से उसकी तुलना की जाती है। (कलक १३-क)

### हालैण्ड

फ्रांस हाल्स (Frans Hals, १५८१—१६६६)

जिन समय फ्रांस हाल्स जन्म हुआ था, उसके छोटे से देश हालैण्ड ने स्पेन के साम्राज्य से स्वयं को मुक्त कर लिया था। इससे उसके देश-वासियों में एक नयी उम्र और आशावादिता की भावना उत्पन्न हो गयी थी। धीरे-धीरे हालैण्ड ने अपनी सामुद्रिक शक्ति बढ़ाना आरम्भ किया और हाल्स के समय में ही यह सत्तार की प्रमुख शक्ति बन गयी थी। इसका प्रभाव हालैण्ड के जन-जीवन पर भी पड़ा। समाज की उन्नति और देश की समृद्धि हुई। लोग आनन्द-प्रमोद के द्वारा अपना जीवन सुख से व्यतीत करने लगे।

कहा जाता है कि हाल्स बहुत अधिक मदिरा पान करता था किन्तु यह असत्य है। वह अपने युग के अन्य व्यक्तियों के समान ही केवल थोड़ी-सी मदिरा अवश्य पीता था। उम्र में एक बुरी आदत भी थी जिससे उसका अपयश भी हुआ है। वह यह कि जब उसे मदिरा पीने की झुन उठती तो वह पैसे उधार लेकर भी मद्यपान कर लेता था। यदि उसकी जेब में पैसे होते तो वह उन्हें तुरन्त खर्च खासता था। इसी से लोग उसको असमयित कहते थे।

उसकी पारिवारिक परिस्थितियाँ कभी-भी अच्छी नहीं रही। उसकी अशिक्षित पत्नी कभी-भी उसे सम्मिलता से नहीं समझ सकती। उसके कई बच्चे शारीरिक दृष्टि से अपयश के अंत में उनका भी ध्यान रखना पड़ता था। आर्थिक अथवा पारिवारिक दृष्टि से कठिनाइयों में रहते हुए भी हाल्स ने अपनी कला का स्तर गिरने नहीं दिया। उसने विद्वानों, पादरियों, अधिकारियों तथा अन्य अनेक उच्च नागरिकों के व्यक्ति-चित्र अंकित किये। शासक वर्ग भी उसका बहुत सम्मान करता था। उसने प्राचीन चित्रों के संरक्षण में भी सहयोग दिया था और वह चित्रकार-संघ का एक डाइरेक्टर भी था। १६४४ में वह इसका डीन हो गया। वह राष्ट्रीय सेना में सार्जेंट भी रह चुका था। उसके अनेक शिष्य भी थे।

हाल्स ने आनन्दमय जीवन के चित्र प्रचुर संख्या में अंकित किये हैं। किसी भी अन्य कलाकार ने गीत गाते, वाद्य बजाते, नाचते एवं आनन्द मनाते हुए स्त्री पुरुषों एवं बालकों के इतने अधिक चित्र अंकित नहीं किये हैं जितने हाल्स ने। वास्तव में उसके मन में सदैव ही इनके प्रति एक उत्साह बना रहा है।

फ्रांस हाल्स बड़ी शीघ्रता से चित्राकन करता था अतः उसे चित्र बनाने में अधिक समय नहीं लगता था। आज उसके लगभग तीन-सौ चित्रों के विषय में ज्ञात है जो उसने कोई ५५ वर्ष की अवधि में निमित किये थे। इसी से लोगों ने उसे चित्र बनाते हुए बहुत कम देखा था।

अपने जीवन के अन्तिम दिनों में वह हाल्लेम छोड़कर एम्सटर्डम चला आया। वहाँ का जीवन उसे बहुत अच्छा लगा। किन्तु यहाँ आकर उसका व्यवसाय प्रभावित हुआ और ऋण चुकाने के हेतु उसे अपने चित्र दूसरों को देने पड़े। साठ तथा सत्तर वर्ष की आयु में ऋण दाताओं ने उस पर अभियोग लगाये। इस पर भी वह बहुत व्यग्र करता था। उसने एक चित्र में स्वयं को तथा अपनी पत्नी को राजसी ठाठ-बाट में चित्रित किया है। इससे ज्ञात होता है कि वह किसना व्यय करता था।

लगभग अस्सी वर्ष की आयु में वह बहुत निर्धन हो गया। अब उसके मित्र और शत्रु भी उसे भूल गये। उस समय नगर के अधिकारियों ने उसे कुछ नकद धनराशि दी और उसके हेतु पेंशन निश्चित कर दी। इसी अवस्था में लगभग दो वर्ष वह और जीवित रहा। मृत्यु के उपरान्त राजकीय व्यय पर १६६६ ई० में हाल्लेम के प्रमुख चर्च में उसे दफना दिया गया।

अपने अन्तिम दिनों में वह दो विशाल समूह-चित्रों पर कार्य कर रहा था। इनमें से एक में एक स्थान (Old Man's Almhouse) के पुरुष शासको तथा दूसरे में स्त्रियों का अकन है। इन दोनों चित्रों की सरलता, ओज एवं टेक्नीक की सर्वत्र प्रशंसा की गयी है।

रेम्ब्राँ हारमेन वान राइन (Rembrandt Harmensz Van Rijn, १६०६—१६६६) — रेम्ब्राँ का जन्म लाइडन में हुआ था। उसके पिता एक समृद्ध उद्योगपति थे। अपने पुत्र को उन्होंने जिस साठ-व्यार से पाला था उसका बालक रेम्ब्राँ पर स्थायी प्रभाव पड़ा और आगे चलकर कलाकार के रूप में रेम्ब्राँ ने अपने पिता के ग्यारह-बारह व्यक्ति-चित्र अंकित किये। अपनी माँ को भी उसने लगभग एक दर्जन चित्रों का विषय बनाया है।

षोडह वर्ष की आयु में रेम्ब्राँ लाइडन विश्वविद्यालय में प्रविष्ट हुआ किन्तु एक वर्ष उपरान्त ही वहाँ से सौदकर उसने कला की शिक्षा के हेतु एम्स्टरडम के एक कलाकार पीटर लास्टमेन (Pieter Lastman) का शिष्यत्व स्वीकार किया। वहाँ उसने शास्त्रीय पद्धति से ही रेखाकन का अभ्यास किया। छ महीने पश्चात् ही वह लाइडन सौद आया और अपने ढंग से चित्र बनाने लगा। उसने प्रायः अच्छे और बुरे सभी प्रकार के विषयों का चित्रण किया। दर्पण में अपनी मुखाकृति देखकर उसने गिरफ्त अपनी गैली को सुधारा। अपने सम्पूर्ण जीवन में उसने कोई बासठ आत्म-चित्र अंकित किये हैं। इनके द्वारा उसके विकास की क्रमिक शक्ति वही स्पष्ट रूप में मिल जाती है। किसी भी अन्य कलाकार ने इतनी अधिक सज्ज्या में आत्म-चित्र नहीं बनाये। इनमें से एक चित्र तेईस वर्ष की आयु का है। सुन्दर मुखाकृति, चेहरे पर बालों की सट्टें झूलती हुई, अपनी योग्यता के दर्प और सतर्कता का भाव लिये हुए आँखें ये ही इस चित्र की विशेषताएँ हैं। वास्तव में इस समय तक वह कला के क्षेत्र में स्थिर हो चुका था। उसका एक चित्र पाँच सौ डालर में विक्रय हुआ था। इसके पश्चात् उसने जितने भी आत्म-चित्र अंकित किये, सबने कुछ-न-कुछ नवीन पद्धति से संयोजन किया। उसकी मुखाकृति का भाव भी बदलता रहा।

आत्म-चित्रों तथा माता-पिता के अतिरिक्त रेम्ब्राँ ने दाइविल के कथानकों को भी रूपायित किया है। इस समय उसके पास एम्स्टरडम से अनेक लोग बुसाने आये। विवश होकर १६३१ में वह वहाँ चला गया और जीवन भर वहीं रहा।

१६३२ में प्रसिद्ध शल्यक डा० तुल्य ने रेम्ब्राँ को अपने शरीर-शास्त्र के एक पाठ का चित्रण करने के हेतु आमन्त्रित किया। रेम्ब्राँ ने शल्यक-शास्त्र के विशाल कक्ष से प्रोफेसर तुल्य अपने सात "विद्यार्थी मित्रों" के सामने शरीर शास्त्र का एक पाठ पढ़ाते हुए चित्रित किये हैं। कलाकार ने प्रकाश में चमकती हुई विभिन्न मुखाकृतियों की भावपूर्ण मूर्तियों को बड़ी बुद्धिमत्ता से चित्रित किया है। इस चित्र से रेम्ब्राँ की बहुत प्रशंसा हुई।

इसके पश्चात् तो रेम्ब्राँ से चित्र बनवाने के लिये लोगों की बाढ़-सी आ गयी। दो वर्ष में उसने चालीस चित्र पूर्ण किये और पर्याप्त धन अर्जित किया। १४३४ ई० में अट्ठारह वर्ष की आयु में रेम्ब्राँ ने विवाह किया। रूपवती पत्नी के चमक नेत्रों, सुनहरी कैमो तथा सौष्ठव युक्त शरीर को रेम्ब्राँ ने अपनी कला में उतारा। विवाह के पूर्व रेम्ब्राँ ने उसे अपने एक चित्र के हेतु मॉडल बनाया था। दो बार मॉडल के रूप में बैठने के समय ही अचानक विवाह की बात-चीत बली और उस हज़ार डालर के दहेज के साथ उसको सुन्दर पत्नी मिल गयी। धनी परिवार से सम्बन्धित होते हुए भी वह बोल स्वभाव की थी और रेम्ब्राँ के अनेक चित्रों के हेतु उसने मॉडल का कार्य भी किया। एक चित्र में वह रेम्ब्राँ के घुटने पर बैठी है, कलाकार के हाथ में एक बड़ा पिलास है। दोनों बड़ी प्रसन्न मुद्रा में हैं।

१६३४ से १६४२ के मध्य रेम्ब्राँ ने अनेक श्रेष्ठ चित्रों की रचना की। यह आत्म-चित्र भी वनाता रहा। कभी अपने टोप में मणि-भरी लबाकर तथा घले में सुवर्ण की एकावली पहनकर, कभी एक अधिकारी के रूप में और कभी बहुत बड़ा सानदार टोप पहने। चरित्र के अध्ययन की दृष्टि से उसने एक वृद्धा का भी चित्रण किया। उसने देहाती व्यक्तियों की भी आकृतियाँ चित्रित की हैं।

इन सबके साथ-साथ वह पुराने तथा 'जीर्ण-शीर्ण' धार्मिक विषयों को भी नवीन ढंग से कल्पित करता रहा। इनके हेतु उसने अपने सामयिक जीवन में से मॉडेल चुने हैं। प्रत्येक चित्र में टेनोको, प्रकाश का वितरण तथा अनुप्रास की गहराई इतने अच्छे ढंग से नियोजित है कि प्रत्येक चित्र उसकी सर्वोत्तम कृति माना जा सकता है।

इस युग की अन्तिम कृति "राति के प्रहरी" (The Night Watch) है। इसमें १४ × १२ फीट के फैवलास पर केप्टिन काक की सैनिक टुकड़ी चित्रित की गयी है। इस चित्र का प्रत्येक विवरण बारीकी से दिखाया गया है और प्रकाश तथा छाया के समस्त बल बहुत सोच-विचार कर लगाये गये हैं। यहाँ तक कि वर्ण-वैपरीत्य के भी अनेक प्रयोग करने के उपरान्त ही विशेष प्रभाव उत्पन्न किये गये हैं। चित्र के केन्द्र में केप्टिन है। अन्य पन्द्रह व्यक्ति आगे-पीछे तथा आस-पास अंकित हैं। रेम्ब्रां ने इस चित्र में अंकित सभी व्यक्तियों से पाँच-पाँच सौ हासर लिये थे किन्तु चित्र बन जाने पर उन्होंने शिकायत की कि किसी का चेहरा अन्धकार में है, किसी को आगे चित्रित करने में महत्त्व प्रदान किया गया है तो किसी को पीछे अंकित करके महत्त्वहीन कर दिया गया है। किसी की मुद्रा ऐसी है कि वह पहचान में नहीं आता। इस प्रकार इस चित्र को बनवाने के इच्छुक जिन व्यक्तियों ने रेम्ब्रां को पैसे दिये थे, वे सभी इस चित्र से असन्तुष्ट हो गये। इसका परिणाम यह हुआ कि लोग रेम्ब्रां से चित्र बनवाने में हिचकिचाते लगे। धीरे-धीरे उसकी पूँजी समाप्त होने लगी। अन्त में वह निर्धन हो गया।

रेम्ब्रां ने अपने रहने तथा अपनी विशाल चित्रशाला स्थापित करने के लिये एक विशाल भवन खरीदा था। उसे प्राचीन कलाकृतियों के संग्रह का भी शौक था और वह उसमें एक संग्रहालय भी बनवाना चाहता था। इस भवन का वह पूरा भूखण्ड न चुका सका और अन्त में उसे दिवालिया होना पड़ा।

लगभग इसी समय उसकी पत्नी का स्वास्थ्य बिगड़े लगा। १६४२ में उसकी मृत्यु हो गयी। उसके एक वर्ष पश्चात् रेम्ब्रां ने उसका एक चित्र स्मृति से अंकित किया। इसके बाद वह बहुत विचारशील हो गया। अथ यह व्यक्ति-चित्रों में आकृति-सादृश्य के स्थान पर भावों को विशेष महत्त्व देने लगा। इसका फल यह हुआ कि लोग उसके बने चित्र पसन्द नहीं करते थे।

रेम्ब्रां के घर में एक दासी थी। उसने रेम्ब्रां को सान्त्वना प्रदान करने की चेष्टा की। रेम्ब्रां ने उसके कई सुन्दर व्यक्ति-चित्र बनाये। १६५८ ई० के एक चित्र में वह बाल वस्त्र पहने है जो उसके केशों के रंग से मिलता-जुलता है। १६५६ में जब उस पर ऋण बहुत बढ़ गया तो उसकी कलाकृतियाँ नीलाम की गयीं। फिर भी वह सम्पूर्ण ऋण से मुक्त नहीं हो सका। एम्सटरडम के अनायासय के प्रयत्नों से कुछ सम्पत्ति उसके एक मात्र पुत्र टाइटस के नाम करने में सहायता मिली। इसमें उसके कुछ चित्र भी थे।

ऐसी परिस्थितियों में भी रेम्ब्रां किसी प्रकार चित्रण करता रहा। १६६० के उपरान्त उसने सन्त मेथ्यू और फरिश्ता तथा सिडनिस नामक प्रसिद्ध चित्रों का सज्जन किया। सिडनिस के चित्र में भी रेम्ब्रां ने छाया-प्रकाश का शौलिक प्रयोग करके कुछ व्यक्तियों को अन्धकार में दिखाया है। यह चित्र भी उसके शिल्पको पसन्द नहीं आया।

रेम्ब्रां ने आत्म-चित्रों, व्यक्ति-चित्रों, समूह-चित्रों तथा धार्मिक कथानकों के साथ-साथ पुद्-मूर्ति आदि के रूप में प्रकृति का भी बड़ा सुन्दर अंकन किया है। रेम्ब्रां के लगभग तीन सौ अन्त चित्र (Etchings), दो हजार रेखाचित्र तथा सारे छ सौ रशीन चित्र आज कला-जगत् को प्राप्त हैं। इस सम्पूर्ण कार्य में पर्याप्त विविधता, शौलिकता और चारित्रिक विधिष्ठता है।

वृद्धावस्था में रेम्ब्रां सामान्य जनता और सरल जीवन की ओर आकर्षित हुआ। अपने व्यक्तिगत जीवन की वेदना को उसने अन्य व्यक्तियों में भी देखा और उसका चित्रण किया। अपने अन्तिम आत्म-चित्र में भी उसकी यह विशेषता आ गयी है। १६६० ई० के लगभग बने इस चित्र में जीवन की पराजय, आन्तरिक वेदना और चारित्रिक गम्भीरता है, यानि उसने जीवन का सत्य स्वीकार कर लिया है।

१६६२ में रेम्ब्रां की सामान्यता देने वाली वासी की मृत्यु हो गयी। १६६८ में उसके पुत्र टाइटस का विवाह हुआ किन्तु एक वर्ष पश्चात् वह भी जीवित न रहा। रेम्ब्रां इस दुःख को न सह सका और १६६९ में ६३ वर्ष की आयु में वह भी इस संसार से चल बसा।

रेम्ब्रां की मृत्यु के समय कोई भारी शोक नहीं मनाया गया। बहुत कम लोग इस घटना को जान पाये। इसका प्रमुख कारण यही था कि लोग उसकी खेती को पसन्द नहीं करते थे। उसके विषयो को भी वे अनुचित समझते थे। रस्किन ने कहा था कि अच्छे चित्रकार उत्तम वस्तुओं को सूर्य के प्रकाश में चित्रित करते हैं किन्तु रेम्ब्रां ने अनुचित वस्तुओं को छुपते प्रकाश में अंकित किया है। यह विचारबारा बहुत दिन नहीं चल सकी। बेलाका नामक चित्रकार ने अपना मत व्यक्त करते हुए कहा कि शायद एक दिन हम रेम्ब्रां को राफेल से भी बड़ा फलाना मानेंगे। उसने साधारण जीवन की सामान्य दुर्बलताओं को चित्रित किया है। यह कोई कुराई नहीं बल्कि जनतात्मिक पद्धति है। वास्तव में आज रेम्ब्रां का सम्मान बहुत अधिक हो गया है (कलक १३ ख—१३ ग)। स्वेन्स से रेम्ब्रां की कला में महाम् अन्तर आ गया है। स्वेन्स ने जहाँ उत्कृष्टतादायक प्रकाश का अंकन किया है वहाँ रेम्ब्रां ने गम्भीर छाया का महत्त्व समझा है। स्वेन्स ने मासल ऐन्द्रियता का सौंदर्य अंकित किया है तो रेम्ब्रां ने हृदय की वेदना को ममझा है।

एन्थनी वान डायक (Sir Anthoy Van Dyck, १५९९—१६४१)—स्वेन्स का प्रभाव जिन पलाकारों पर सर्वाधिक है उनमें वान डायक का नाम प्रमुख है। उसका जन्म एष्टवर्ष में हुआ था और अष्टाष्टु में हो वह स्वेन्स का प्रमुख सहायक बन गया। वह कार्णिक दृश्य अंकित करने में विशेष कुशल था। १६२० में उमने इंग्लैंड की यात्रा की। वहाँ का सम्राट जेम्स प्रथम उसे अपने दरबार में रखना चाहता था किन्तु चार महीने पश्चात् वहाँ से वह लौट आया। १६२१ में वह इटली गया। वहाँ वह चार वर्ष रहा। रोम, फ्लोरेंस, वेनिस, पारिजॉ तथा जेनोवा में उसने अनेक व्यक्ति-चित्र अंकित किये। यहीं से उसके स्वतन्त्र व्यक्ति-चित्रकार जीवन का आरम्भ हुआ है। इस समय उमने जिन स्केचों तथा सयोजनों का प्ररूप तैयार किया था उन्हीं को वह बहुत समय तक प्रयुक्त करता रहा। १६२५/२६ में वह पुन पलाण्डर्स लौटा तथा तत्कालीन रोजेण्ट इनाबेला का सरक्षण प्राप्त करने का प्रयत्न किया। १६३२ में वह फिर इंग्लैंड गया और वहीं रहने लगा। वहाँ चार्ल्स प्रथम के दरबार में उसे पर्याप्त यश और सम्मान मिला। उसका दरबारी चित्रकार हो जाने के उपरान्त उसने माइन्स तथा जोगन नामक दो स्थानीय चित्रकारों को हस्तग्रह कर दिया। १६४० में स्वेन्स की मृत्यु हो जाने पर उसने स्वयं स्वेन्स के समान प्रतिष्ठा प्राप्त करने का प्रयत्न किया किन्तु इसमें वह असफल रहा।

दार्मण्ड में भी वर्षों के प्रयास काफ़ी में उसने जेनोवा में विरहित नियमों का ही अनुकरण किया। इसमें उसे पर्याप्त सफलता भी मिली। उमने एक चित्रशाला भी स्थापित की जिसमें अनेक सहायक चित्रकार कार्य करते थे किन्तु बाद टाइम में उन मरने पश्चात् ही स्वेन्स के समान समता न थी। यहाँ उमने जो चित्र बनाये उनमें सर्वश्रेष्ठ रिचमण्ड चार्ल्स प्रथम, चार्ल्स के तीन अन्य चित्र, राजपरिवार के चारित्रिक तथा राजपरिवार का समूह-चित्र हैं। इन चित्रों में उमने व्यक्ति-चित्रण का जो आदर्श स्थापित किया वह इंग्लैंड में बहुत समय तक अनुसृत होता रहा। दोन्मन, लेन, स्लैन्ड तथा गैमरों में उमने स्वेन्स का भी प्रतिभाव चित्रकार उमने परम्परा का पालन करने में।

यान डायक के दार्मण्ड चित्रण की जीसा शक्ति चित्रकला का एक उत्तु-उत्थान है। इसका कारण यह है कि वह अपनी कला में जीवित शक्ति की प्रकृति अधिक महत्त्वपूर्ण था। दार्मण्ड चित्रण के चित्रण में वह अपने प्रथम चित्रकला के बाद चित्रण के दार्मण्ड चित्रण तथा चित्रकला में भी प्रभाव हुआ था, किन्तु इन

कलाकारों की शैली को पूरी तरह पचाने में वह असफल रहा। उसके रंग स्वैन्स की अपेक्षा पतले, सूखे और फीके हैं। चित्र में वास्तविक रंग घटने के पूर्व वह धूरे रंग से एक बार सम्पूर्ण चित्र बना लेता था। उसकी वर्ण-योजनाओं में पारदर्शिता एवं सफाई भी कम है। उसने प्रायः घनी परिवारों का ही व्यक्ति-चित्रण किया है।

स्वैन्स की कला की गति-शीलता और क्षतियत्ता का प्रभाव पत्ताण्डर्स के स्थिर-जीवन-चित्रण एवं दृश्य-चित्रण पर भी पड़ा। दृश्यों में छोटी-छोटी मानवाकृतियों का बनना समाप्त हुआ।

ब्रोवर (Brouwer अथवा Brauwer १६०१/६—१६३८)—प्लीमिथ एवं डच दैनिक जन-जीवन से सम्बन्धित चित्रकला को जोड़ने वाली कड़ी के रूप में ब्रोवर का नाम स्मरण किया जाता है। वह पत्ताण्डर्स में जन्मा था किन्तु कुछ समय तक हाल्लैंड में रहा था एवं फ्रांस हाल्लैंड से शिक्षा भी ग्रहण की थी। उसने प्रायः गन्दे स्थलों के ही चित्र अधिक बनाये हैं जिनमें सूअर घूमते हैं। कुछ दृश्य-चित्र भी उसने अंकित किए हैं। वह स्वयं गरीबों की भाँति रहता था। उसके आरम्भिक चित्र ब्लूगेल के ग्रामीण दृश्यों के समान हैं और वह ब्लूगेल के पुत्रों से भी परिचित था। पहले वह एम्स्टर्डम और तत्पश्चात् हाल्लैंड गया जहाँ फ्रांस हाल्लैंड से उसकी भेंट हुई। १६३१-३२ में वह एण्टवर्प में कलाकारों के सघ का सदस्य बन चुका था और वहाँ उस पर स्वैन्स का प्रभाव पड़ा। स्वैन्स ने उसकी बहुत प्रशंसा की थी। १६३३ में राजनीतिक कारणों से उसे कारागार की यात्रा करनी पड़ी। जेल का रहस्य उसका शिष्य हो गया। स्टीन तथा डेविड टेमिंसर्स द्वितीय की कला पर उसका प्रभाव पड़ा था। उसकी रंग योजनाएँ विस्तृत एवं कोमल हैं और उनका सौन्दर्य चित्र में विषय के अभाव की पूर्ति कर देता है। ब्रोवर ने यद्यपि बरोक चित्रकारों से पर्याप्त प्रेरणा ली है तथापि उसने बरोक एवं यथार्थवादी दोनों शैलियों में कार्य किया है।

### बरोक युग की शास्त्रीयतावादी कला

यद्यपि सत्रहवीं शती की बरोक तथा शास्त्रीयतावादी प्रवृत्तियों में पर्याप्त भिन्नता है किन्तु दोनों ही शैलियों में अभिव्यक्तता तथा मुद्राओं की मुखरता को प्रधानता दी है। साथ ही शास्त्रीय कलाकारों ने बरोक शैली से रंगों की चमक, सघनता तथा मनोवैज्ञानिक यथार्थता को भी ग्रहण किया। कहीं-कहीं तो यह प्रभाव इतना अधिक है कि कुछ कलाकारों की कला को “बरोक-शास्त्रीयता” भी कह दिया जाता है। फिर भी ऐंग्रियता, चित्र-गत विस्तार तथा गति आदि के प्रति शास्त्रीय कलाकारों की जो दृष्टि थी वह बरोक शैली से बहुत भिन्न थी।

आरम्भ से ही शास्त्रीयता का आन्दोलन बरोक प्रवृत्ति को रोकने के प्रयत्न में रहा। इन शास्त्रीय कलाकारों ने ऐसा करने के हेतु केवल प्राचीन की तकल नहीं की बल्कि इन्होंने अपने युग के अनुसार कृतियों का सुजन किया और इन्होंने प्राचीन तथा चरम पुनरुत्थानकालीन सिद्धान्तों का आधार दिया। ये सिद्धान्त थे स्पष्टता, संपत्ति और सन्तुलन। इन्होंने रंगों की तुलना में आकृति को महत्व दिया और यह माना कि कलाकृति का प्रभाव बुद्धि पर अधिक पड़ना चाहिये, इन्द्रियों के सुख का उसमें महत्व नहीं होना चाहिये। इनके चित्रों में बहुत अधिक आकृतियों की भीड़ नहीं है, वस्त्रों की फहरान तथा आकृतियों की भू-द्रावों में तीव्र गति भी नहीं है, जब तक कि उसकी विषयानुसार आवश्यकता न हो। आकृतियों की शान्ति, सरलता और व्यवस्था से बरोक चित्रकार वेलास्के तथा रेम्ब्रां भी प्रभावित हुए। डच दृश्य-चित्रण, घरेलू जीवन तथा स्थिर जीवन के चित्रों पर भी इसका प्रभाव पड़ा।

एक युग में शास्त्रीयता का सबसे बड़ा पृष्ठ-पोषक फ्रैंच चित्रकार निकोला पुसिन था। इसकी कृतियाँ प्राचीन युगानी पार्थानन की कला के समकक्ष रखी जा सकती हैं। उसकी आरम्भिक कला पर वेनेशियन रंगों का प्रभाव है जिससे उसमें बड़ा ही नैस-रज्जमकारी प्रभाव ला गया है। किन्तु धीरे-धीरे उसकी कला में मौदिकता का समावेश होता गया है और स्पष्टता तथा व्यवस्था के प्रति उसका झुकाव बढ़ता चला गया है। न तो उसकी

आर्टिस्टों परस्पर लोभ होंगे हैं और न उनमें अति-रचना है। फिर भी उनकी कलाकृतियाँ जीवन-विहीन अथवा भाव-हीन नहीं हैं।

पुसिन (Nicolas Poussin, १५९४-१६६५)—फ्रांसीसी चित्रकार पुसिन का जन्म तथा आरम्भिक जीवन नाम्प्टी के एक कर्म में सम्बद्ध रहा। उसके पिता हेनरी चतुर्थ की सेना में सैनिक थे। बचपन में उसने एक बच्चे में चित्र बनाने हुए कोई चित्रकार देखा। पुसिन ने उससे कला की शिक्षा देने की प्रार्थना की जिसे उस चित्रकार ने स्वीकार कर लिया। नाम्प्टी में चित्रारूप पूर्ण तरह जब वह चित्रकार पेरिस लौटा तो पुसिन भी पर छोड़कर अपने पास भाग आया। इस समय पेरिस में उसने राफेल के चित्रों की मूर्ध्नि प्रतिमा निकली देखी। इन्होंने अपना मनोव्यक्त व्यक्त किया। इन चित्रों को देखकर उसने रोम जाने का निश्चय किया। इसके हेतु तो वर्षों तक मर तर्क का परिश्रम करके उसने रोम की यात्रा के लिए छन जोड़ा। दो बार उसने इटली की यात्रा की नौवारी ही चित्र, दोनों बार उसे दफना पड़ा। इसी समय उसने एक पुस्तक चित्रित करने का काम मिला। इस काम में उसका मार्गदर्शन करना प्रसन्न हुआ कि उसने उसके हेतु बहुत-सा नया काम जुटाया और रोम के प्रमुख नागरिकों ने हेतु उसके परिचय-पत्र भी लिख दिये। वहाँ जाकर कोई चार वर्ष पश्चात् उसकी भेंट कार्डिनल बारबेरिनी के हुई जिन्होंने उसे एक पिछे उगाने का आदेश दिया। यह चित्र बहुत अच्छा बना और तभी से पुसिन को रोम में मजानार बुद्ध नाम मिलने लगा। उसने जर्म-शैली, अपनी शैली का विकास किया। टेबनीक के निर्माण आदि में, विशेषतः यूरोप की पुस्तकों तथा प्राचीन आचार्यों के चित्रों के निरीक्षण से उसने सीन्धु के प्राचीन कला की शोध की। उन्हें किसी भावना मुक्त प्रेरणा की नहीं बल्कि कार्य के निर्देशक आधार की आवश्यकता थी। यह भावों में अंधा विश्वास नहीं करता था और उन्हें पाप तथा दुर्गति मानता था।

आकाश के हल्के रंग के विरोध में हो। इसके दूसरी ओर अग्रभूमि में कुछ दूर छोटे वृक्षों का एक अन्य समूह हो, जो अग्रभूमि में दूसरी ओर बने हुए बड़े वृक्ष का सन्तुलन कर सके। इस छोटे वृक्ष-समूह के निकट कोई टीला आदि हो जिस पर कोई प्राचीन ऐतिहासिक स्मारक निर्मित हो। कुछ दूर पीछे तक भूमि का अवन हो तथा क्षितिज पर धुँधली पर्वतमाला अथवा सागर का दृश्य हो। दृश्य में किसी ऐतिहासिक-वीराणिक या धार्मिक आख्यान से सम्बन्धित कुछ मानवाकृतियाँ भी हो तथा सम्पूर्ण चित्र में प्रकाश का ऐसा सुन्दर संयोजन हो कि दृष्टि स्वतः ही चित्र के सभी स्थानों पर विचरण करती रहे। सादृश्य दृश्य चित्रण में प्रकाश का सर्वोत्तम प्रयोग क्लाद लोरे ने किया है। प्रत्येक वस्तु पर प्रकाश के परिमाण का समाने शारीकी से जो विचार किया है वह प्रभाववाद के पूर्व तक अद्वितीय माना जाता रहा है।

यद्यपि आदर्शवादी दृश्य चित्रकारों ने रोम के निकटवर्ती प्राकृतिक वातावरण के अनेक रेखाचित्र बनाये तथापि प्रकृति को यथार्थ के बजाय उन्होंने अपने आदर्शों के अनुसार परिवर्तित रूप में ही प्रस्तुत किया। इसके हेतु प्रकृति के अलग-अलग उपादान लेकर उन्हें आदर्श दृश्य की कल्पना के अनुसार एक स्थान पर संयोजित किया गया। फिर भी इन चित्रों में नीरसता अथवा एकरूपता नहीं है। कलाकारों ने इनमें अनेक 'विविधताएँ' प्रस्तुत की हैं। पुसिन ने जहाँ तीव्र प्रकाश का अधिक प्रयोग किया है, वहाँ क्लाद लोरे ने कोमल प्रकाश को बड़ी मनोरमता से प्रस्तुत किया है। शास्त्रीय दृश्य-चित्रण में इन कलाकारों ने प्रकाश का जो विचार किया है वह प्राचीन परम्पराओं पर आधारित कम और बगैर गैली से प्रभावित अधिक है।

क्लाद लोरे (Claude Lorrain, १६००—१६८२)—निकोला पुसिन की भाँति क्लाद लोरे भी यद्यपि फ्रेंच कलाकार था तथापि उसका अधिकांश जीवन रोम में ही व्यतीत हुआ था। वह एक सरल, अशिक्षित तथा सन्तोषी चित्रकार था। लोराइन प्रदेश में उत्पन्न होकर उनमें पेड्री पकाना सीखा था। वारह वर्ष की आयु में वह अनाथ हो गया और किसी प्रकार रोम चला गया। वहाँ एक दृश्य-चित्रकार के यहाँ उसने नौकरी कर ली। वह उसका मोहन पकाना और चित्रशाला में उसकी सहायता करता। धीरे-धीरे उसने चित्रकला के आधारभूत सिद्धान्त सीख लिये। अपने आरम्भिक चित्रों में क्लाद लोरे ने समकालीन प्रवृत्तियों का परिचय दिया है जैसे कि प्राचीनता के चिन्ह के रूप में कोई टूटा हुआ स्तम्भ अथवा कोई प्राचीन प्रतिमा आदि का चित्र में समावेश। वह अपने पड़ोसी चित्रकार निकोला पुसिन से भी प्रभावित हुआ था किन्तु इन सबसे भिन्न प्रकृति के चित्रण के प्रति उसने स्वयं को समर्पित कर दिया। उसे इटली के खेत अच्छे लगते थे, चमकता सूर्य और पर्वतों के बदलते हुए रंग उसे बहुत सुन्दर प्रतीत होते थे। वह प्रातःकाल उगते हुए सूर्य की रश्मियों को देखने के हेतु जल्दी जाग जाता और दिनभर खेतों में घूमा करता। वहाँ वह सूक्ष्मता से विभिन्न परिवर्तनों का अध्ययन करते हुए चित्र बनाता। चित्रों को वह अपनी चित्रशाला में ही पूर्ण करता था। प्रकाश का अध्ययन करके उसने जो कलाकृतियाँ बनायीं उनका प्रभाव कोई दो ही वर्ष पश्चात् प्रभाववादी कला सैली पर व्यापक रूप से पड़ा। उसकी प्रमुख कृतियाँ हैं : बाइबल तथा रैदेका का विवाह, मित्र को पलायन, मिलोपेट्रा, शेवा की रानी का यात्रारम्भ, ऐबेरिया अप्सरा और दृश्य।

जार्ज दे ला तुर (Georges de la Tour, १६३३—१६९२)—पुसिन तथा लोरे के पश्चात् एक और प्रसिद्ध फ्रेंच कलाकार हो गया है जार्ज दे ला तुर। यह कैरेवैजियो के यमार्थवाद से प्रभावित था किन्तु शास्त्रीय आदर्शवाद में विश्वास करता था। सत्रहवीं शती के एक इतिहास लेखक के अनुसार फ्रेंच शासक लुई तेरहवें ने अपने कक्ष में केवल ला तुर द्वारा निर्मित सन्त सेवाश्रमियों का चित्र ही टँगा रहने दिया था और अन्य ममस्त चित्र हटवा दिये थे। किन्तु उसके उत्तराधिकारी लुई चौदहवें ने उसे कोई महत्त्व नहीं दिया। यहाँ तक कि उस समय के इतिहासकारों ने भी उसका कोई उल्लेख नहीं किया। इसका मुख्य कारण ला तुर की आँखें हैं जिनमें पर्याप्त सरलता है। उसकी आकृतियाँ आगे चलकर इतनी सरल हो गयी हैं मानो कठपुतलियाँ हो। उसने दैनिक जीवन के परित्रंस्थ में वाइविल की घटनाएँ चित्रित की हैं। साधारण स्त्री-पुरुषों के आधार पर बने इन रात्रि-दृश्यों में प्रायः मोमबत्ती



अथवा मशाल के प्रकाश की किरणें शरीर के आवश्यक विवरणों को छिपा देती हैं और मुद्राकृतियों, विचारों, मनो-भावों तथा आत्मा को प्रकाशित करती हैं। केवल आधुनिक युग में ही इस कलाकारों को उचित महत्त्व मिल पाया है। इसकी प्रमुख कृतियाँ हैं सन्त सेवाश्रमियों की सुझा करतें हुए सन्त आईरीन, भविष्यवक्ता, कुमारी की शिक्षा, बर्द्ध जोसेफ।

एण्ड्रिया साची (Andrea Sacchi, १५९९-१६६१) —रोमन बरोक चित्रकार होते हुए भी यह निकोला पुसिन आदि फ्रेंच कलाकारों द्वारा चलाये गये शास्त्रीयतावादी आन्दोलन का अनुयायी था। उसका जन्म रोम में हुआ था और उसकी आरम्भिक शिक्षा अल्बानी की देख-रेख में हुई थी। उत्पश्चात् वोबोना में वह लोडोविको का शिष्य रहा जो ऐनीवेस केरेसी का चचेरा भाई था। कार्य सीखने के उपरान्त वह पुन रोम लौटा और वहाँ रहने लगा। उसकी शैली कोटोंनी को अपेक्षा कम बरोक है। उसमें शास्त्रीयता का पर्याप्त पुट है। वह प्रकृति उसने अपने शिष्यों में भी उत्पन्न करदी थी जिन्होंने अठारहवीं शती में शास्त्रीयता के आन्दोलन को प्रबल प्रेरणा दी।

### यथार्थवाद

प्राचीन शास्त्रीय युग से ही यूरोपीय कला में यथार्थवाद एक निरन्तर प्रतिपाद्य के रूप में रहा है। पर जहाँ इसे कलाकारों ने अपनी भाषाभिन्नता में अलग देखा है, वहाँ ये इससे दूर चले गये हैं। इस प्रवृत्ति में जब भी बस पकडा है, वह अपने सम्कालीन कला-आन्दोलन से अवश्य प्रभावित हुई है। कभी इसे प्राकृतिकतावाद (Naturalism) कहा गया और कभी तद्वाद (Verism)। सत्रहवीं शती में इसके तीन रूप प्रचलित हुए—एक रगीन मूर्तियों से सम्बन्धित, दूसरा कैरेवैजियो की शैली की अनुकृति के रूप में और तीसरा डच चित्रकला में। तीनों ही रूपों में यह धरातलीय (सतही) यथार्थ को लेकर चला। इस प्रकार यह अनुकृति का एक सीमित रूप है। सत्रहवीं शती में इसे मानव-प्रकृति का सत्य प्रस्तुतीकरण समझा गया था। अरस्तू ने कहा था कि नृत्य सहित सभी कलाएँ अनुकृति-मूलक हैं और इसी विचार के आधार पर पुसिन भी कला को ससार की सभस्त वस्तुओं की अनुकृति मात्र मानता था। किन्तु यथार्थवाद में मनोभावों आदि के आन्तरिक सत्य को प्रस्तुत करने के हेतु अनुपातो तथा दूरीगत सम्बन्धों की पुनर्व्यवस्था नहीं होती।

जैसा कि सकेत किया जा चुका है, स्पेन की रगीन मूर्तियों के रूप में भी यथार्थवाद का एक प्रकार प्रचलित था। यह एक धार्मिक एवं लोकप्रिय कला थी। इन मूर्तियों में काच की आँखें, केस और वस्त्र भी प्रयुक्त किये जाते थे। मनोवैज्ञानिक प्रभाव, रंगों की तटक-मटक और सुन्दर विन्यास के कारण ये मूर्तियाँ बहुत लोकप्रिय हुईं। यह कला अठारहवीं शती में जर्मनी में भी प्रचलित थी और वहाँ इसे बरोक तथा रोकोको शैलियों में भी प्रभावित किया।

यथार्थवाद का दूसरा रूप जो “कैरेवैजियोवाद” के नाम से प्रचलित था। कैरेवैजियो की कला नाटकीय एवं भावार्थक गुणों के लिए प्रसिद्ध थी। बरोक तत्वों के साथ-साथ उसमें यथार्थवाद भी था। सत्रहवीं शती के यथार्थवादियों ने उससे प्रेरणा ली। कैरेवैजियो की आरम्भिक कला में धरातलीय प्रभावों और स्थानीय रङ्गों का सावधानी से अध्ययन किया गया था। इनका अध्ययन वह अपनी चित्रशाला में स्थिर-जीवन के चित्र बनाकर किया करता था। इनमें वह बड़े चमकदार रङ्ग भी सजाता था और यथार्थ वस्तुओं की भाँति गहरी छाया लगाता था। वह जहाँ तक सम्भव होता, स्थिर जीवन की पद्धति से ही वस्त्रों, वनस्पतियों, अन्य उपकरणों तथा पशु-पक्षियों आदि का चित्रण करता था। यतिपूर्ण मानवाकृतियों अवश्य कल्पना से अंकित हुई हैं। फिर भी वह क्रियाशील वाकृतियों को वातावरण के साथ ठीक प्रकार से सम्बन्धित नहीं कर पाता था। इस प्रकार कैरेवैजियो का यथार्थवाद वस्तु-परक था, मनोजन-परक नहीं। किन्ती वस्त्र का असकृत क्रानार, किन्ती लकड़ी के पट्टे का दानेदार धरातल अथवा तनवार की पैनी धार आदि को उसने मनोवैज्ञानिक कारणों में प्रस्तुत किया है।

कैरेवैजिज्यो अपने स्वभाव से ही यथार्थवादी था। उसने पौराणिक पात्रों के हेतु समकालीन देशभूषा में अपने युग के व्यक्तियों को चित्रित किया है और केवल विशेष चिन्हों अथवा आयुधों आदि से ही उनको पौराणिक प्रतीकता दी है। पवित्र आकृतियों को उसने नायक-नायिका की भूमिका में प्रस्तुत करने की दो सी र्पों से इटली में प्रचलित परम्परा भी छोड़ दी। इसी प्रकार उसने कला में नायक-विरोधी प्रवृत्ति आरम्भ की। उसके चित्रों में बाइबिल की घटनाएँ अंधेरे स्थानों में घटित हुई हैं, पात्र मैले-कुचैले वस्त्र पहने हैं और सन्तों के आधे शरीर अंधेरे में दिखायी नहीं देते। उनके आकार साधारण पात्रों के ही समान हैं। पवित्र आकृतियाँ श्रापीण तथा सामान्य लोगों से घिरी हैं जबकि चर्च के अनुसार ईश्वर तक केवल पादरी के माध्यम से ही पहुँचा जा सकता था। उसने सन्तों तथा किसानों के पैर धूल-धूसरित दिखाये हैं।

इस प्रकार के यथार्थवाद के कारण कैरेवैजिज्यो के चित्र चर्च द्वारा अस्वीकृत होते रहे किन्तु फिर भी वह अपने समय का बहुत व्यस्त कलाकार था। उसका प्रभाव नेपिस्स तथा स्पेन की कला पर बहुत समय तक रहा। नेपिस्स में उसकी प्रेरणा से कारागारों के अंधेरे स्थानों के समान दृश्यों का चित्रण हुआ। इसे बरोक प्रवृत्ति कहा गया है और रिवेरा इस प्रकार का प्रसिद्ध कलाकार माला गया है। जरबरा तथा वेलास्के भी उससे प्रभावित हुए। स्पेन की रज्जीन भूतकला के प्रभाव से जरबरा की आकृतियों में प्रतिमाओं जैसी निश्चलता भी है। वेलास्के की आरम्भिक आकृतियाँ भी स्पेनिश रगीन काष्ठ प्रतिमाओं से प्रभावित हैं किन्तु उसकी कला में भावाभिभक्ति नेत्रों तथा मुख-विवर में ही निहित रहती है, अन्यथा सम्पूर्ण आकृति निश्चल-सी प्रतीत होती है। उसके वर्णचित्रों से ऐसा प्रतीत होता है मानो पात्र अपनी वास्तविकता को छिपाये हुये हैं। उसने जीवन के अन्तिम विनोद में शाही बालकों का जो चित्र बनाया है उसमें दूर सामने की दीवार पर टंगे वर्णों में राजा-रानी के प्रतिविम्ब दिखायी दे रहे हैं जो यथार्थ में दर्शक की जगह खड़े हैं। इस प्रकार वेलास्के ने चित्र के कल्पित विस्तार और दर्शक के यथार्थ जगह के विस्तार में जो सम्बन्ध बनाया है, उसके अतिरिक्त इस चित्र में कोई अन्य बरोक तत्त्व नहीं है।

वेलास्के ने इस चित्र में स्वयं को भी एक विशाल कैनवास बनाते हुए दिखाया है। उसके रंग आकृतियों को जितनी स्पष्ट करते हैं उतनी ही छिपाते भी है। उसने हमें रंगों की चमक के प्रति भी सचेतनशील बनाने का प्रयत्न किया है। आकृतियों की सीमाएँ भी रंगों के विभिन्न बलों तथा तुलिका-आवागों के सामने गीण हो गयी हैं।

इस प्रकार वेलास्के को कैरेवैजिज्यो की शैली की दृष्टि से यथार्थवादी कलाकार नहीं कहा जा सकता। उसकी कला में वस्तुओं के सही विवरणों का भ्रम नहीं है, संयोजनों में सूक्ष्मता है, नाटकीयता का अभाव है और वह वैकिक अनुभवों के निकट है।

हालैंड की कला तीसरे प्रकार के यथार्थवाद का उदाहरण है। इसमें लोगों की जीवन-यापन पद्धति का यथार्थता है। इसी से यह अपने समय में बहुत लोकप्रिय हुई। ये चित्र किसी देश के लोगों के वातावरण, वहाँ की नहरी, रेत के टीलों, फार्म हाउसों तथा मनचन्कियों का यथार्थवाद प्रस्तुत करते हैं। हालैंड के दृश्य-चित्रों में इनके अतिरिक्त समुद्री दृश्यों का भी अंकन हुआ है। स्थिर जीवन में फूलों, फलों, मछलियों, कासीनों, काँच के सामान, चाँदी के पात्र आदि चित्रित किये गये हैं। यहाँ की गलियों, सड़कों, चर्चों के जीवन तथा लोगों के व्यक्ति-चित्रों की भी बहुत मात्रा की थी।

रेम्ब्राँ को छोड़ कर सब कला फोटोग्राफिक यथार्थवाद की ओर मुव्वी हुई दिखायी देती है। किन्तु यह विकास बहुत शान्ति शर्तों ही हो पाया। पहले चित्रों में स्पष्टता लायी गयी, तत्पश्चात् धरातलीय विवरणों को मात्रा धानी से अंकित किया जाने लगा, यहाँ तक कि दृश्यचित्रों में वृक्षों के पत्तों की धारोंकी भी दिखाये गये। व्यक्ति-

चित्रण में इस समय फ्रांस-हास का बोसवाला था। कुछ समयोपरान्त सभोजनो में सुसम्बद्धता लाने का प्रयास हुआ। वान गोन, पोर्सेलीज, हेडा तथा ब्रौवर इस समय के प्रसिद्ध कलाकार हैं। इस समय के सभोजनो में भीड़-भाड़ नहीं है।

१६४० ई० के आसपास रंग के बजाय विभिन्न वस्तुओं का महत्व बढ़ा और वातावरण के गहराई तथा विस्तार में वृद्धि हुई। यह समय हालैण्ड की कला का स्वर्ण युग कहा जाता है। रूडसडेल, विषप, वरमीयर, पीटर डी हुक, स्टीन, टरबोर्च, वान द वेल्डे तथा काफ इस समय के प्रसिद्ध चित्रकार थे। इनकी कला में यथार्थवाद के प्रति बहुत आग्रह है तथापि कल्पना के सहकार से चित्रों को निष्प्राण होने से बचा लिया गया है। कहीं-कहीं इनमें बरोक विशालता, सुन्दरी प्रकाश, गूरी छाया आदि का भी प्रयोग है। इन सभी कलाकारों में वरमीयर विशेष कल्पनाशील हैं।

जान वरमीयर (Jan Vermeer, १६३२-१६७५)—इस चित्रकार वरमीयर डेलफ (Delft) का निवासी था। इसके जीवन के विषय में बहुत कम ज्ञात है। सम्भवतः इसने अपनी जन्मभूमि को कभी नहीं छोड़ा। प्राप्त विवरणों के अनुसार उसने कैम्ब्रिज से कला की शिक्षा ली थी। इसकीस वर्ष की आयु में उसने विवाह किया और स्वतन्त्र रूप से कार्य करना आरम्भ कर दिया। उसकी कला-कुशलता से प्रभावित होकर नगर के कला-कार-सभ ने उसे १६६३ ई० में शीन बना दिया। इस पद पर वह सत्त वर्ष रहा। १६७५ ई० में सकटपूर्ण पारिवारिक परिस्थितियों में उसकी मृत्यु हो गयी।

वरमीयर ने प्रायः आन्तरिक घरेलू दृश्यों में ही छाया-प्रकाश तथा प्रतिच्छाया के अगणित भेद दर्शाने की चेष्टा की है। उसने रंगों को परस्पर इतना अधिक मिश्रित कर दिया है कि चित्रों में किसी भी स्थान पर रूखिका के स्पर्शों का कोई भी चिह्न अवशिष्ट नहीं है। उसके चित्रों में हाथी दाँत जैसी चमक, इनामेल जैसे धरातल और शीतल जल जैसा प्रभाव है। वह बहुत सावधानी से कार्य करता था जतन उसने बहुत कम चित्र बनाये हैं। फिर भी उसके लगभग चालीस चित्र उपलब्ध हैं जिनमें कमरों में बाहर से आने वाले प्रकाश के विभिन्न परिवर्तनों को रंगों के माध्यम से बड़ी सुन्दरता से प्रस्तुत किया गया है। सम्भवतः वह पहला कलाकार था जिसने किसी निश्चित प्रकाश-स्रोत के आधार पर वस्तुओं के विभिन्न तलों का गम्भीरता-पूर्वक अध्ययन तथा विश्लेषण किया। उसने कला में व्यक्तिगत अनुभूति के स्थान पर वस्तु-परकता को प्रधानता दी। इस प्रकार वरमीयर ने कैरेवैजियो द्वारा प्रेरित यथार्थवाद को आगे बढ़ाने में बहुत सहायता दी। उसकी कला में रंगों के बलों तथा वातावरण के प्रभावों की पूर्ण एकता है। उसने आकृतियों को सीमा-रेखा के बजाय रंगों के बलों से उभारा है।

१८वीं शताब्दी में यथार्थवाद—१७वीं शताब्दी की डच लोक-जीवन की कला में से ही अठारहवीं शताब्दी के यथार्थवाद का विकास हुआ जिसमें बुर्जुआदर्ग का चित्रण विशेष रूप से हुआ। फ्रांस में इसका पर्याप्त प्रचलन हुआ जहाँ जयान आन्तवान वातो एवं जयान वेदिस्त आदि इसके प्रमुख प्रयोक्ता थे। आदि ने रोकोंको शैली में भी कार्य किया है।

जयान आन्तवान वातो (Jean Antoine Watteau, १६८४-१७२१)—कई चित्रकार वातो का जन्म वालेंसिया में हुआ था। अठारह वर्ष की आयु में वह कला की शिक्षा के हेतु पेरिस गया और वहाँ परबो का चित्रण करने लगा। १७०७ ई० में उसने लज्जन्मर्ग पैलेस में फ्लोमिज कलाकारों के चित्र देखे जिनमें पीटर पाल रुबेन्स से यह सर्वाधिक प्रभावित हुआ। १७०८ में उसने इस कला से प्रभावित होकर कुछ चित्र भी बनाये। १७१० ई० में पेरिस में उसने वेनेसियन कला का अध्ययन किया। उसने अनेक प्रयोग एवं उक्त समस्त प्रभावों के समन्वय से एक मौलिक गौरी विकसित की जिससे उसकी बहुत प्रशंसा हुई। १७१२ ई० में उसे अकदमी ने सम्मानित

किया। १७०४ ई. में ही उसे क्षय रोग हो गया था जो अब बहुत बढ़ गया अतः १७१६ ई. में वह चिकित्सा के हेतु लन्दन गया किन्तु कोई लाभ न हुआ। वह पेरिस लौटा और १७२१ ई. में उसकी मृत्यु हो गयी।

वाती जब सर्वप्रथम पेरिस आया तो लोगों को सषीत का बड़ा शौक था। इन्हीं से उसे उल्लास और आमोद-प्रमोद के विषयो के चित्रण की प्रेरणा मिली। उसने उनके स्टेज सैटिंग का तो चित्रण नहीं किया किन्तु उनकी जीवन-पद्धति को अपने चित्रों में उतारा। उसने इन पात्रों को चमकीले रेशमी तथा साटिन के वस्त्र पहनाये और उन्हें सुन्दर उद्यानों तथा सघन कुजों में बिठाया। उसकी इस पद्धति का अठारहवीं शती में बहुत अनुकरण हुआ।

वाती अपने समाज के द्वारा ही निर्मित हुआ था और ऐसे शालाकीकृत तथा राग-रग प्रिय समाज में रहना उसका सौभाग्य था। तत्कालीन सामन्त चाहते थे कि चित्रकला में उनकी महत्वाकांक्षाएँ और स्वयं अभिव्यक्त हो। वाती ने यही किया। उसे धार्मिकता अथवा देशभक्ति की विल्कुल भी चिन्ता नहीं थी।

किन्तु चित्रों में दिखाई देने वाले सुखी कलाकार से उसका व्यक्तित्व जीवन विल्कुल भिन्न था। युवा-वस्था में वह एक ऐसे कारखाने में काम करता था जहाँ नियत अनेक धार्मिक चित्र रुढ़ियों के अनुसार बनाये जाते थे। वह निर्धन था और प्रसिद्धि पाने पर उसे आरम्भ में जो धन मिला वह उसने बिना सोच-समझे ही व्यय कर दिया। सम्राट लुई चौदहवें ने उसे कोई सम्मान नहीं दिया किन्तु सम्राट के दरबारी उससे अनेक चित्र बनवाते रहते थे। सम्भवतः अपने रोग के कारण ही उसके कुछ आमोद भूलक चित्रों में भी कदवा की एक हल्की झलक दिखाई देती है। अपने एक चित्र "किथेरा को प्रयाण (The Embarkation for Cythera)" में उसने अनेक प्रेमी-युगल एक नौका पर सवार होकर अपने स्वप्नों के प्रदेश को जाते हुए चित्रित किये हैं किन्तु पृष्ठभूमि के दृश्य में वसन्त न दिखाने अरब का अन्त और शीतऋतु का आगमन चित्रित है।

### बरोक युग में ब्रिटेन की चित्रकला

ब्रिटिश चित्रकला का कोई प्राचीन इतिहास नहीं है। ब्रिटेनवासी चित्रकला की अपेक्षा कविता में अधिक रुचि लेते थे। यही कारण है कि उनके यहाँ जितना विकास साहित्य का हुआ उतना चित्र एवं मूर्तिकला का नहीं। अंग्रेजी चित्रकला का उद्भव बहुत नया है। यह कला सृजनात्मक की अपेक्षा दृष्यात्मक अधिक है। इसकी सकलता व्यक्ति-विशेष एवं प्राकृतिक दृश्यों के अङ्कन में ही विशेष रही है और इसमें साधने का उपयोग किया गया है। ईसा की आरम्भिक कलाविद्यो में यह आलंकारिक थी। सातवीं शती में ब्रिटिश चित्रकला में अनकरण-प्रवृत्ति चरम सीमा तक पहुँच गयी। नवी-दसवीं शताब्दी में ब्रिटेन में बिजेन्टाइन कला का प्रभाव आया। पन्द्रहवीं शती में यह कला फ्लेमिश तथा फ्रेंच परम्पराओं से प्रेरित हुई। शेष यूरोप के समान सम्पूर्ण मध्यकाल में इस्लेण्ड में चर्च की दीवारों पर ही प्रधान रूप से चित्रण होता रहा। पन्द्रहवीं से अठारहवीं शती तक यहाँ बाहरी कलाकार बुलाये जाते रहे। अठारहवीं शती के आरम्भ में इस्लेण्ड में एक स्थानीय कला-शैली का प्रादुर्भाव हुआ। इस समय शेष यूरोप में खामोशी छापी हुई थी।

बरोक युग की इंग्लिश कला फ्लेमिश कला से प्रेरित हुई। १६३२ में वान डाइक लन्दन आया था। उसी ने वहाँ बरोक कला की नींव रखी। बापे चसकर इस पर हब प्रभाव भी पड़ा। इस शैली के प्रमुख अंग्रेज चित्रकार निम्नलिखित हैं जिनकी शैली यथार्थवादी अधिक है—

विलियम डोब्सन (William Dobson १६१०-१६४६)—इसका जन्म लन्दन में हुआ था। वचन में ही यह चित्रकला में अपनी प्रतिष्ठा दिखाने लगा था और जब वान डाइक लन्दन आया तो यह उसका शिष्य भी हो गया। वान डाइक की मृत्यु के पश्चात् इसी को चार्ल्स प्रथम का दरबारी चित्रकार बनने का अवसर प्राप्त हुआ। समकालीन लेखकों की दृष्टि में यह इस्लैंड में उत्पन्न सर्वोत्तम कलाकार था। इसकी शैली वान डाइक की अपेक्षा

इटली की भारी वास्तुशिल्पियों की कला से अधिक प्रभावित है। इस पर वेनिस की उन सुन्दर वास्तुशिल्पियों का भी प्रभाव पड़ा था जो चार्ल्स के समूह में थी। १६४२ के युद्ध-युद्ध में चार्ल्स ने वाक्सफोर्ड में शरण ली थी। वही सर्वप्रथम इसका भी उल्लेख मिलता है। इसने राजपरिवार तथा दरवारी व्यक्तियों के अनेक सुन्दर चित्र बनाने किन्तु सम्राट को कभी चित्रित नहीं किया।

सर पीटर लेली (Sir Peter Lely १६१८—१६८०) यह डच माता-पिता की सन्तान था और जर्मनी में उत्पन्न हुआ था। इसकी आरम्भिक शिक्षा हार्लेम में हुई थी और १६३७ में यह हार्लेम के चित्रकार सच का सदस्य बन गया। किन्तु इस समय की इसकी कोई कृति उपलब्ध नहीं है। दस वर्ष पश्चात् यह इंग्लैंड आया। इस समय के इसके चित्र हार्लैंड की तत्कालीन शैली में ही हैं। १६४७ के आस-पास इसने शाही परिवार एवं सम्राट को चित्रित किया। इनसे इसकी बड़ी प्रशंसा हुई और अनेक व्यक्ति अपने चित्र बनवाने इसके पास आने लगे। १६६१ में यह चार्ल्स द्वितीय का राजकीय चित्रकार हो गया और इसकी प्रतिष्ठा वान डाइक से भी अधिक हुई। अब यह एक विभाल चित्रशास्त्र का स्वामी था जहाँ अन्तर्राष्ट्रीय बरोक शैली में सैकड़ों व्यक्ति-चित्रों का निर्माण हो रहा था। इन चित्रों में उस समस्त दृग्जगत् का अंकन था जिसका लैचन इसने चार्ल्स के दरबार में देखा था। इसने चार्ल्स द्वितीय के दरबार की सुन्दरियों के विलासपूर्ण चित्रों के अतिरिक्त उन वीरों के भी व्यक्ति-चित्र अंकित किये हैं जो द्वितीय डच युद्ध में विजयी हुए थे। सैनिक चित्रों का यह चित्राचार उसने मार्क के द्यूक को सेंट किया था।

विलियम होगार्थ (William Hogarth १६८७—१७६४)—अठारहवीं शती के पूर्वार्द्ध में लन्दन व्यवसायी गुण्डों और पार्श्विक मनोरंजनों का केन्द्र था। कुत्ती, व्यभिचार, रीछ और मुर्गों की लड़ाई आदि यहाँ के सभ्य समाज के शोक थे। सब लोग खूब शराब पीते थे और रात में किसी का भी अकेले घर के बाहर निकलना सुरक्षित नहीं था। कौड़ी-कौड़ी को मुँहताब निर्धन व्यक्ति और ताबे-पीतल के दुकानों के हेतु अपना सम्मान बेचने वाली मगलामुखियों से भरी गलियों वाले इस नगर में ऐसे लोग भी थे जो कला के सरलक बनने का ढोंग रचते थे। पर वास्तव में उनका काम इटली से चुराई हुई कला-कृतियों की चोर बाजारी एवं नीचायी के अतिरिक्त कुछ भी नहीं था। सांस्कृतिक दृष्टि से समाज का यह पतन एक ओर नहीं इंग्लैंड के अवकाशपूर्ण पक्ष को प्रस्तुत करता है वहाँ कुछ बुद्धिजीवियों ने भाषा की किरण भी दिखायी देती है। यही वह युग था जिसमें जोनाथन स्विफ्ट, सामुएल जोनसन तथा हेनरी फोल्डिंग जैसे साहित्यकार और लेखक, डेविड गैरिक जैसे अभिनेता, सर आदमक न्यूटन जैसे विज्ञानवेत्ता और विलियम होगार्थ जैसे चित्रकार उत्पन्न हुए थे।

होगार्थ का जन्म लन्दन के एक स्वर्णकार परिवार में हुआ था। १७२० ई० के लगभग उसने उत्तीर्ण का कार्य आरम्भ किया। उसकी आरम्भिक शिक्षा सेण्ट मार्टिन्स लेन अकादमी में हुई थी। उस समय वह अपनी स्केच बुक लिये निरन्तर घूमता रहता था। सेलेन्माथो, मुर्गों की लड़ाई, बुनाव के अगडों, लोक-नुष्ठो आदि के अवसर पर उसे कोई भी स्केच करते हुए देख सकता था। एक व्यावसायिक कलाकार के रूप में उसने पर्याप्त यश अर्जित किया। इसके साथ-साथ वह अपने विषय की समस्याओं पर भी निरन्तर विचार करता रहता था। यही कारण है कि वह एक साधारण चित्रकार न रह कर इंग्लैंड का एक महापुरुष बन सका। उसने चित्रकला की शिक्षा के हेतु एक अच्छी अकादमी की स्थापना की जो लन्दन की रायल अकादमी की स्थापना में प्रेरणादायक सिद्ध हुई। १७२६ में अपने शिक्षक की स्मृतिको कन्या के साथ उसका प्रेम-सम्बन्ध हो गया। वह उसे चुपचाप अपने घर ले आया और पुनः अपने गुह में जाकर कहा कि वह अपना तथा अपनी पत्नी का सही प्रकार भरण-पोषण कर सकता है। इसके प्रमाण में उसने 'ए हॉलैंड्स प्रोग्रेस' नामक चित्रकला की रचना की जो बहुत लोकप्रिय हुई। इसमें लन्दनवासिनी अल्पिर मन वाली एक सुन्दर ग्राम-नाना की कथा चित्रित की गयी है। परम्परावादी कला-विदों ने होगार्थ को कला

पर पर्याप्त नाक-भौहे सिकोड़ी कि वह शास्त्रीय कला से पूर्णतः अनभिज्ञ है किन्तु होगार्थ इनकी चिन्ता क्रिये बिना अपने लोकप्रिय चित्रों से पर्याप्त धन कटोरता रहा। इसके उपरान्त उसने "द रेक्स प्रोग्रेस" नामक दूसरी चित्रकथा का अंकन किया।

इन सबके साथ-साथ होगार्थ अनेक सामाजिक कार्यों में भी लगा रहा। उसने अवैध शिशुओं के हेतु एक चिकित्सालय एवं आश्रम की स्थापना की, एक कला-विद्यालय का भी संचालन किया और अत्येक क्षेत्र में ठोसी व्यक्तियों का विरोध किया। उसकी तीसरी प्रसिद्ध कृति "मैरिज ए ला मोड" है जिसमें एक विवाहित दम्पति के समाज-विरोधी कार्यों का चित्रण है। इसका अच्छा स्वागत नहीं हुआ और इटालियन कला के भक्तों तथा एक अन्य कलाकार रेनारल्ड्स के प्रसक्तों ने इसे अश्लील कह कर इसका तिरस्कार किया। जीवन के अन्तिम दशक में वह अनेक झगड़ों में फँस गया जिनसे अन्त तक मुक्ति न मिल सकी। अन्तिम समय में उसकी धनियाँ चौड़ी हो गयी थी जिनके कारण वह शोख हो मर गया। १७५३ में होगार्थ ने "द एनालाइसिस आफ् ब्यूटी" शीर्षक से सौंदर्य पर एक पुस्तक भी लिखी थी। उसका अपना आत्म-चरित्र भी उपलब्ध है जो विश्लेषण (एनालाइसिस) के नाम से छप चुका है।

होगार्थ एक उत्साही कलाकार था। उसे अपना देश और उसके निवासी बहुत प्रिय थे। वह केवल धनिकों का ही चित्तेरा नहीं था, फलतः उसके चित्रों में इंग्लैंड की सुन्दर युवतियाँ मानवी रूप में ही चित्रित हुई हैं, साम्राज्ञी, रानी, डचेज अथवा श्रेष्ठी-पत्नी के रूप में नहीं। इंग्लैंड के ईमानदार नेताओं और राजनीतिज्ञों को भी वह मित्र भाव से देखता था। उसमें हृस्व की ऐसी क्षमता थी जो उसे सायुकता से बचाये रखती थी। इसी के कारण वह एक ऐसे उत्कीर्णक के साथ कार्य कर सका जिसका मिजाज बहुत गर्म था।

होगार्थ ने किराये के माहिले तलाश करने के बजाय सदैव धूम धूम कर ही जन-जीवन से प्रेरणा ली। एक बार उनमें इंग्लिश चैनल को पार करके सायर टट के स्केच बनाये। यही कारण है कि उसकी आकृतियाँ बिल्लानों के समान निष्क्रिय अथवा बनावटी प्रतीत नहीं होती। समस्त इंग्लैंड से उसे प्रेरणा मिलती थी। होगार्थ ने चित्रकला की परम्परा को पुनरुज्जीवित किया और उसे अन्य कला-रूपों से स्वतन्त्र किया। अपने क्षेत्र में वह अद्वितीय है। यद्यपि लियोनार्डो के समान उसमें कला का जादू नहीं है तथापि मानवीय धरातल पर उसकी कृतियों का विशिष्ट स्थान है।

सर जोशुआ रेनारल्ड्स (Sir Joshua Reynolds . १७२३-१७९२)—कला-इतिहास ने सर जोशुआ रेनारल्ड्स को ब्रिटिश चित्रकला-परम्परा में बहुत महत्व प्रदान किया है। उसके पिता एक ग्रामीण विद्यालय में हैड-मास्टर तथा वेलियस विद्यालय के फ़ैलो थे। इस प्रकार जहाँ इंग्लैंड के अन्य चित्रकार कुपट और व्यापारी वर्ग के थे वहीं रेनारल्ड्स शिक्षित परिवार में से आया था। रेनारल्ड्स शीघ्र ही तत्कालीन साहित्यकार मण्डली के प्रथम सदस्यों डा० जोनसन, बर्क, गोल्डस्मिथ एवं गैरिक बादि का मित्र हो गया। उसने अपनी वैदिक योग्यता एवं कुशीलता के आधार पर चित्रकला तथा चित्रकारों का जितना सम्मान बढ़ाया, वास्तव में वह उतना श्रेष्ठ चित्रकार न था।

१७४० में उसे हृदयन से शिक्षा प्राप्त करने भेजा गया किन्तु १७४३ में वह डेवनशायर लौट आया। ६ वर्ष तक उसने डेवनशायर तथा इंग्लैंड में स्वतन्त्र रूप से कार्य किया और १७४६ में वह इटली गया। इसके पूर्व वह बान डाइक के अनुकरण पर इलियट परिवार का चित्रण कर चुका था। इसी के आधार पर उसने अपनी प्रौढ़ी का निर्माण किया था और बान डाइक के समान कलाकृतियाँ बनाने के कारण इंग्लैंड के सम्राट् नागरिक उसकी कृतियों को बहुत पसन्द करने लगे थे। इटली जाने के पूर्व उस पर बान डाइक के अतिरिक्त होगार्थ, रेम्से तथा हडसन का ही प्रभाव था। दो वर्ष तक उसने रोम में प्राचीन कृतियों का अध्ययन किया। इसमें राफेल तथा माइकेल एंजिलो

का अध्ययन भी सम्मिलित था। यहाँ आकर ही उसे इटालियन कला के बौद्धिक पक्ष का ज्ञान हुआ। इंग्लैंड के अन्य चित्रकारों में रैम्से के अतिरिक्त किसी ने भी इस पक्ष का विचार नहीं किया था। १७५२ में स्वदेश लौटते समय रेनाल्ड्स वेनिस में कुछ सप्ताह रुका। इन सब प्रभावों को हम उसके परवर्ती व्यक्ति-चित्रण में देख सकते हैं। १७५३ में वह लन्दन में बस गया और डा० जोनसन से बेंट की। शीघ्र ही उसकी ख्याति फैलने लगी। उसने आकृति-चित्रण में महान् पुनरुत्थान शैली के तत्वों का समाहार करने का प्रयत्न आरम्भ कर दिया। १७६८ में जब रायल अकादमी की स्थापना हुई तो रेनाल्ड्स ही एक मात्र उपयुक्त व्यक्ति उसके प्रधान पद के हेतु दिखायी दिया। १७६६ में उसे नाइट की उपाधि भी मिली, और १७७२ में वह अपने नगर का मेयर भी चुन लिया गया। १७६८ से ही उसकी कला में भावस्थीयता का गम्भीरता से समावेश होने लगा। उसने इतिहास का चित्रण करने वाले चित्रकारों के एक प्रतिष्ठित स्कूल की स्थापना का संकल्प किया और इस सम्बन्ध में १७६६ से १७६० के मध्य पन्द्रह भाषण भी दिये। इस अवधि में वह अकादमी में अपने चित्रों की निरन्तर प्रदर्शनीयाँ भी आयोजित करता रहा। वह प्रायः ऐतिहासिक पद्धति से बड़े आकार के व्यक्तिचित्र बनाता था और इतिहास का भी चित्रण करता था। "तत्प की विजय" तथा "कौमायें की पूजा करती हुई तीन युवतियाँ" आदि नैतिक विषयों से सम्बन्धित चित्रों का भी उसने निर्माण किया है।

१७८१ में उसने फ्लाण्डर्स तथा हॉलैण्ड की यात्रा की। वहाँ वह खूबसे कीर्ति की शक्तिमत्ता और स्वतन्त्रता से बहुत प्रभावित हुआ। वहाँ से लौट कर उसने जो चित्र बनाये उनमें पहले की अपेक्षा अधिक स्वतन्त्रता है और शास्त्रीयता का आग्रह कम है। १७८६ में उसकी आँखों की ज्योति नष्ट हो गयी और तीन वर्ष पश्चात् उसकी मृत्यु हो गयी।

रेनाल्ड्स की चित्रशाला में अनेक चित्रकार काम करते थे और उसने पर्याप्त सख्या में कलाकृतियों का निर्माण किया है। उसके व्यक्ति चित्रों की मुलाक़तियाँ बहुत पीली हो गयी हैं और उनसे भर गया कुमिदाना मूल रंग उड़ गया है। उसने जितने भी व्यक्तिचित्र बनाये उन सबके उल्लेख आयरियों में उपलब्ध हैं।

एलन रैम्से (Allan Ramsay १७१३-८४)—यह कलाकार स्कॉट था। इसकी शिक्षा-दीक्षा एडिनबरा तथा लन्दन में हुई थी और यह लन्दन में ही रहने लगा था। इसने इटालियन विधि पूरी तरह सीखी थी। रेनाल्ड्स के पूर्व यह इसी विधि में व्यक्तिचित्रण करता था। इसने प्रायः राजपरिवार के व्यक्तियों के ही चित्र अंकित किये हैं। इनके हेतु इसने असंख्य रेखाचित्र भी निमित्त किये थे।

सर थॉमस लॉरेन्स (Sir Thomas Lawrence १७६६-१८३०)—लॉरेन्स का जन्म ब्रिस्टल में हुआ था। वह वक्ता से ही इतना प्रतिभाशाली था कि दस वर्ष की आयु में आक्सफ़ोर्ड में ड्रिफ्ट्समैन का कार्य करने लगा। १७ वर्ष की अवस्था होने पर उसने अपनी माँ को एक पत्र में लिखा था कि सर जोशुआ को छोड़कर मैं किसी भी लन्दनवासी चित्रकार से टक्कर ले सकता हूँ। १७८७ में कुछ समय के लिये वह अकादमी में भी शिक्षा प्राप्त करने आया और वहाँ अपने चित्रों की प्रदर्शनी की। इसके पश्चात् उसे निरन्तर सफलता मिलती गयी। १७६२ में रेनाल्ड्स की मृत्यु होने पर वह राजकीय चित्रकार बना दिया गया। १८२० में वह अकादमी का अध्यक्ष चुना गया। इसके पूर्व १८१५ में ही उसे नाइट की उपाधि मिल चुकी थी। व्यक्तिचित्रण में उसकी ख्याति समस्त यूरोप में फैल गयी। यद्यपि उसकी आगदनी बहुत अधिक थी तथापि वह सदैव श्रृंग से दबा रहा। सम्भवतः यही कारण है कि उसकी कला आत्मा-विहीन थी। उसके पास प्राचीन कलाकृतियों का भी अच्छा संग्रह था। जार्ज चतुर्थ ने उसके अपने समस्त मुख्य सैनिकों तथा दरबारियों के चित्र अंकित कराने में।

## रोकोको चित्रशैली

१७१५ ई. में लुई चौदहवें की मृत्यु के तुरन्त पश्चात् ही फ्रांस में जीवन की खान-शोक तथा विहावे के प्रति प्रतिक्रिया आरम्भ हो गयी। फौज जीवन का केन्द्र बिन्दु पुनः पेरिस हो गया और बरोक शैली की अपेक्षा छोटे एवं आरामदायक भवनों का निर्माण आरम्भ हुआ। इनमें जो आन्तरिक सज्जा की जाती थी उसी के आधार पर रोकोको कला शैली का विकास हुआ। इसमें प्रधानतः कुण्डली एवं वृत्ताकारों के समान लयपूर्ण संयोजन किये गये हैं। सम्मोहना का भी विचार नहीं हुआ है। अठारहवीं शती के पूर्वार्ध में चीनी मिट्टी, सुवर्ण तथा रजत के पात्रों एवं खिसीनों के अलंकरण में इसका आरम्भिक स्वरूप देखा जा सकता है। छोटे-छोटी बक रेखाओं, सुन्दरता एवं उल्लास से युक्त चित्रों एवं भूतियों में भी इसी शैली का प्रभाव है। वाता, वृक्ष तथा कुछ अश्वों में होशार्थ में भी इस शैली के चिन्ह मिल जाते हैं; किन्तु इन्सेम्ब्ल में इस शैली का अधिक प्रचार नहीं हुआ। फ्रांस में भी १७४० ई० के उपरान्त इसका आकर्षण समाप्त हो गया और वहाँ नव-शास्त्रीयतावाद का आरम्भ हुआ जर्मनी ही एक ऐसा देश था जहाँ रोको को शैली में सर्वाधिक कृतियों का निर्माण हुआ। उसका अनुकरण आस्ट्रिया ने भी किया। वहाँ कैथोलिक समाज में अतीव सुन्दर चर्च-भवनो, प्रतिमाओं तथा चित्रों की रचना की। इटली तथा स्पेन में इस शैली का प्रभाव नहीं रहा। इस शैली में काच, पत्थर आदि के छोटे-छोटे टुकड़ों से भी अलंकरण किये गये हैं अतः उन्हीं के आधार पर नव-शास्त्रीयतावादी कलाकारों ने १७६६-६७ के आस-पास इसे "रोकोको" नाम दिया गया। आरम्भ में यह इस शैली का तिरस्कार-सूचक शब्द माना जाता था किन्तु जब इस शैली की गम्भीरता से आलोचना होने लगी तब भी आलोचकों ने किसी नये नाम की अपेक्षा इसी का प्रयोग उचित समझा।

कला-समीक्षकों का कथन है कि पुनरुत्थान एवं प्रभाववाद के मध्य रोकोको शैली सर्वाधिक आकर्षक कला-मान्योल है। इसमें विचित्र कल्पना, चातुर्य, ऐन्द्रियता एवं प्रासादिकता का गुण है। बरोक एवं नव शास्त्रीयता-वादी आन्दोलनों के विपरीत, जो कि इसके पूर्व तथा पश्चात् प्रचलित हुए थे, यह कला-शैली नैतिकता से उदासीन सहज वृत्ति पर आधारित और बोद्धिकता-रहित थी। इसे समझने के हेतु ऐतिहासिक अथवा सांख्यिक, किसी प्रकार की घुट-भूमि की आवश्यकता नहीं है।

रोकोको शैली में एक प्रकार की लयात्मक गति है। प्रायः द्विमुख कुण्डली ( ∞ ) को बड़े ही सौन्दर्य पूर्ण रूपों में प्रस्तुत करने की चेष्टा की गयी है। इस युग की कला-कृतियाँ सौन्दर्यपूर्ण कलात्मकता के कारण ही निर्मित एवं पसन्द की जाती रही हैं, इस कला के पीछे कोई गम्भीर अथवा दार्शनिक सिद्धान्त नहीं रहे। जिन रूपों को साधारण कलाकार ठीक प्रकार से प्रस्तुत भी नहीं कर सके हैं उन्हीं को श्रेष्ठ कलाकारों ने कल्पना तथा सहृदयता के बल पर बड़े उत्कृष्ट ढंग से प्रस्तुत किया है। वाता तथा टाइपोलो इस प्रकार के उत्तम कलाकार हैं जो अल्प युगों के महान कलाकारों की श्रेणी में रखे जाते हैं।

रोकोको शैली के अलंकरणों का आरम्भ १७०२ ई० के लगभग वसिलीज के राजकीय महल में देखा जा सकता है। इनके पीछे कठोर नियमों से बचने की इच्छा रही है। रोकोको शैली की उत्पत्ति में एक और मनोरंजक घटना भी महत्वपूर्ण कारण रही है। लुई चौदहवें के ज्येष्ठ पौत्र की माता पत्नी एवं वरपत्नी के इयूक की पुत्रों के हेतु जो भवन बनवाया गया था उसमें प्राचीन देवियों के चित्र अंकित करने की योजना बनायी गयी। सम्राट ने इसे बहुत गम्भीर विषय बताया और तेरह-वर्षीय कन्या के हेतु हल्के एवं मनोरंजनपूर्ण चित्रों की रचना का सुझाव दिया। इसके परिणामस्वरूप क्लाउड ऑड्रान (Claude Audran) नामक चित्रकार ने फूल-पत्तियों, बेलों, गुलछरों, पुष्पहारों, वीर-कमान लिये बालकों, शिकारी कुत्तों, पक्षियों एवं सुन्दर लयराओं आदि से युक्त जो अलंकरण



वनाये वे सम्राट को आनन्दार और आकर्षक लगे। रोकोको शैली के प्रति यही प्रतिक्रिया सर्वसाधारण की भी होती थी। यही कारण है कि यह शैली वही शीघ्रता से प्रचलित हुई।

चित्रित बेल-वूटो की पद्धति इस युग के कलाकारों ने प्राचीन रोमन कला से ग्रहण की थी जहाँ कृत्रिम गुफाओं में इस प्रकार के अलकरण निर्मित किये जाते थे। इन्हें फ्रँच कलाकारों ने परिष्कृत रूप देकर रोकोको शैली में प्रयोग के उपयुक्त बना दिया। धीरे-धीरे इनका प्रयोग दर्पणों के चौखटों एवं दीवारों के पैनलों में भी होने लगा। १६६६ ई० के लगभग ही इस शैली का विकास होने लगा था। अब तक शवनों की आन्तरिक नज्मा में लकड़ी अथवा मगरमर की ज्यामितियों आकृतियों का प्रयोग होता था किन्तु अब इनके स्थान पर प्राकृतिक फूल-पत्तियों की उत्कीर्ण एवं चित्रित किया जाने लगा। छत के चारों ओर का भाग रिक्त छोड़कर केन्द्र में गुसाबों का केवल एक गुच्छा चित्रित किया गया। इन प्रवृत्तियों की व्यापक रूप से अनुकृति होने लगी। खिडकियों, दरवाजों आदि की आकृतियाँ भी घुमावदार बनानी जाने लगी और उन्हें प्रचुरता से अलंकृत भी किया गया। दीवारों पर दर्पण भी लगाये जाने लगे। १७२३ ई० तक यह शैली पूर्ण विकसित हो गयी। इसका प्रथम महान् चित्रकार वाती था जो अब तक यूरोप की शैली में कार्य करता रहा था। कलाओं में विरोधी बल्क रेखाओं का अब बहुत प्रयोग होने लगा। स्थान-स्थान पर पक्षीय पत्तियाँ बनायी जाने लगी। शब्द आदि के अलंकृत रूपों का भी प्रयोग होने लगा। अब तक फ्रँच कला में इनका महत्त्व नहीं था। जर्मनी में इनका बहुत अंकन होता था। लताओं आदि को परस्पर उलझा कर चित्रित किया जाने लगा। इनमें बन्दरों तथा चीनी ब्याल आदि का भी समावेश हुआ। धीरे-धीरे इंग्लैण्ड में भी यह शैली लोकप्रिय हो गयी। फिर भी पेरिस इसका प्रधान केन्द्र रहा।

१७२०—१७३० के मध्य इस शैली में सम्माम्रा का विचार छोड़ने का प्रयत्न किया गया। १७५४ में सम्माम्रा का विरोध प्रधानतः चाँदी आदि के पात्रों के निर्माण को ध्यान में रखकर किया गया। १७२० के पश्चात् जर्मनी में भी यह शैली लोकप्रिय होने लगी। कृतियों एवं मेजों, चिमनियों, बडियों तथा अँगोठियों के अलकरण में भी इसी प्रकार के अभिप्राय प्रयोग में आने लगे। इस युग में फर्नीचर के अनेक नवीन रूप आविष्कृत हुये जिस पर लाल-चित्रण हुआ तथा स्वर्ण-रजत के पत्र चढ़ाये गये।

१७४० तक फ्रांस में रोकोको शैली चरम-सीमा तक पहुँच चुकी थी किन्तु १७६० के पूर्व इसका विरोध दृढ़ गम दियायी देता है। जैसा कि अभी कहा जा चुका है, फ्रँच रोकोको शैली का महान् चित्रकार वाती था। कनाद जीर्न का नाम भी लिया जा चुका है। वाती ने उससे शिक्षा ग्रहण की थी। उस पर जिल्सीत का भी प्रभाव पड़ा जो इटालियन अभिनेताओं के चित्रों के हेतु प्रसिद्ध था। वाती के हेतु ये दोनों ही महत्त्वपूर्ण थे। उनमें भी उनके गमान पुन-पत्तियों तथा बल्क रेखाओं आदि का प्रयोग किया। उसने भी प्राचीन प्रतिमाओं की अनुकृति का रहस्यकार किया और स्वेत्सवाद तथा रंग के प्रभावों को रूप में अधिक महत्त्वपूर्ण मानने वाती का सम्मन किया। इस समय पुसिनवादियों की हार हो गयी थी। स्वयं फ्लेन्स भी १७०२ ई० में पुसिन की प्रसिद्धि का फल में ही जर्मन्स धक्का पहुँचा चुका था। वाती ने स्वेत्स में प्रेरणा लेते हुये भी अपनी कला को आन्तरिक अन्धकार पर आधारित समर्थवाद की दिशा में मोड़ा। यद्यपि उसका कार्य हूँ-ए स्मर का नहीं है तथापि उगते गार जीवन को एक नाट्य की भाँति घेम्ते हुए प्रतीत होते हैं। उसकी आकृतियाँ गुणों में गयोचित रहती हैं और वे सभी दृश्यों की ओर नज़र देवती हैं। किन्तु जब वे दर्शकों की ओर देखती हैं तो आगत में उदात्तजन गमिनी की भाव हाँ है।

शादि (Jean Baptiste Simeon Chardin १६६६-१७७६ ई०) — फ्रांस के स्थिर-जीवन और जन-जीवन के चित्रों में शादि बड़ाहवीं शती का सर्वोत्तम कलाकार था। उसका जन्म पेरिस में हुआ था। उसकी आरम्भिक शिक्षा एक साधारण दरबारी कलाकार के द्वारा हुई थी। १७२८ ई० में वह अकादमी का सदस्य हो गया और वीन वर्ष तक उसका कोषाध्यक्ष रहा। उसके आरम्भिक कार्य पर नीदरलैण्ड्स के तत्कालीन मध्यम आकार वाले चित्रों की शैली का प्रभाव है। उसने उन्हें फ्राँच रुचि के अनुकूल विषयों तथा आकारों में ढाला है। उसके स्थिर-जीवन के चित्र रसाई के वर्तनों, शाक-सब्जियों, फ्रीडा के उपकरणों, फसों की टोकरी, मछली तथा अन्य ऐसी ही सरल वस्तुओं के समोजनों के रूप में हैं। इनकी विशेषता गाढ़ रंग, टेक्नीक तथा रंगों के घनत्व में है तथा इन्हो के द्वारा त्रल की गहराई एवं कोमलता का आश्चर्यजनक प्रभाव उत्पन्न किया गया है। इन चित्रों में केवल वस्तु-सादृश्य ही नहीं, बल्कि इससे भी कुछ अधिक विशेषता है और वह है दृष्टि की ईमानदारी तथा प्रस्तुतीकरण की सचाई। उनमें द्वारा अंकित जन-जीवन के चित्र सधु आकार में हैं जिनमें घरेलू एवं परिचित छोटी-छोटी आकृतियों के माध्यम से मध्यमवर्ग के सरल पारिवारिक जीवन को चित्रित किया गया है और निम्न स्तर के जीवन के चित्रण से चित्रों में कोई हलचल उत्पन्न करने के प्रयत्न से बचा गया है। फौजनेबुल तथा मन-मौजी समाज की विचित्रताओं के अंकन की भी चेष्टा नहीं की गयी है। १७३५ में उसने दो आत्म-चित्र तथा अपनी पत्नी का एक व्यक्ति-चित्र प्रदर्शित किये। ये चित्र पेरिस में हैं और कलाकार द्वारा इस माध्यम के विस्तार तथा विश्लेषण के उत्तम उदाहरण हैं।

शादि का जन्म एक मुस्ली के यहाँ हुआ था। उसका जीवन फौजनेबुल ससार से पूर्णतः अछूता रहा। जब अन्य दरबारी कलाकार अनेक प्रकार की साज-सज्जा में लगे हुए थे और अनेक सुन्दर देव-वालाओं की रमणीक उद्यानों में चित्रित कर रहे थे, शादि का ध्यान अपने पड़ोसियों, घरेलू जीवन तथा स्थिर जीवन की आकृतियों पर गया। उसने खेतों हुए छोटे बासकों के भी अनेक चित्र बनाये हैं। वह घर छोड़ कर केवल एक बार ही पेरिस से बाहर गया। उसके विषयों के कारण यह कहा जाता है कि उसमें कल्पना का अभाव था और उसकी दृष्टि कभी रसाईघर से ज़्यादा नहीं बढ़ी, किन्तु उसने वास्तव में साधारण वस्तुओं को भी विशेष सौंदर्य प्रदान किया है। उसके पात्रों की मुद्राएँ कृत्रिम प्रतीत नहीं होती। लगता है कि किसी ने कैमरे से सहसा उनके चित्र उठार लिये हैं। इनमें अवसर की अनुकूलता भी है जथा पात्रों की किसी महत्वपूर्ण किया की ही अंकित किया गया है। जैसे ताश के महल को सावधानी पूर्वक देखता बालक आदि। उसके आत्म-चित्रों में एक सरल व्यक्ति साधारण वेश में बैठा है। चित्र में किसी भी प्रकार की बनावटी मुद्रा अथवा दिखावा नहीं है। उसका कृपण था कि वह चित्र में 'रंगों का प्रयोग अपनी भावनाओं के अनुसार करता है, सौंदर्य के अनुसार नहीं। वास्तव में वह सामान्य जन-जीवन का निष्कपट चित्रकार था। प्रमुख कृतियाँ—पाएँ सहित स्थिर जीवन, एक बालक, बाजार से वापसी, चित्र बनाने की तैयारी में बालक, ताश का खिलाडी।

वूसे नामक एक अन्य कलाकार ने भी वाती की आधार मानकर अपनी कला का आरम्भ किया। मध्य-अठारहवीं शती का वह सफल कलाकार माना जाता है। उसने बोसम्पस के मेघों को पर्वत का सकिया बना डाला। वीनस तथा हायना को वीन-श्रीको में परिवर्तित कर दिया। वूसे की दृष्टि में पानी, झोष, सख्त, सीप एवं मत्स्य-वालाओं आदि के साथ वीनस की आकृति रोकोंको पद्धति के अलकरणों के पूर्णतः उपयुक्त थी। विभिन्न वस्तु ल रेखाओं, सास्यपूर्ण मुद्राओं, कोमल स्निग्ध अंगों तथा हल्के नीले-गुलाबी आदि रंगों से यह आकृतिसमूह रोकोंको पद्धति की आकर्षक सगति-उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ हुआ है। चीनी मिट्टी के खिलौनों आदि में इसी शैली की अनुकृति हुई है। उसने आकृतियों के शरीर में जो रंग भरा है, उसमें हल्की खिलौनी-जैसी चमक है। वूसे के

संयोजनो मे भी पर्याप्त स्वतन्त्रता है। उसकी आकृतियाँ किसी गम्भीर नियम से न बँधी रहकर उन्मुक्त रूप से गतिशील रहती हैं तथा एक-दूसरी की ओर सकेत करके संयोजन की लय का निर्माण करती हैं।

बूरो (Boucher १७०३—१७७० ई०) एक विशिष्ट रोकोको सज्जाकार था। उसने वातों के यहाँ एक उत्कीर्णक के रूप में अपना जीवन आरम्भ किया और १७२३ ई० में रोमन अकादमी का पुरस्कार जीता किन्तु १७२७ के पूर्व वह इटली नहीं गया। वहाँ उसे केवल टाइपोलो का कार्य अच्छा लगा। १७३१ ई० में वह पुन फ्रांस लौट आया। १७३४ ई० में वह फ्रांस की अकादमी का सदस्य बना और १७६५ ई० में उसका डायरेक्टर हो गया। सर जोशुआ रेनाल्ड्स ने जब उसकी चित्रशाला का निरीक्षण किया तो माडेल के बिना कार्य करते देखकर रेनाल्ड्स को बड़ा विस्मय हुआ। बूरो ने उत्तर दिया कि अपनी युवावस्था में वह माडेल से ही कार्य करता था किन्तु बहुत दिन हुए, उसने माडेल बिनाकर चित्र बनाना छोड़ दिया है। वह मदाम द पोम्पेदू (Mme de Pompadour) का मित्र था और सम्पूर्ण दरबार उसे बहुत चाहता था। फ्रैन्नेवुल तथा परिष्कृत शक्ति के सरसको ने उससे अनेक कलाकृतियों का निर्माण कराया। वह प्रायः राजकीय उपयोग की टेपेस्ट्री तथा चीनी मिट्टी के उपकरणों के हेतु डिजाइन बनाने में ही व्यस्त रहा।

आठारहवीं शती में व्यक्ति के व्यक्तित्व का महत्त्व बढ़ जाने से व्यक्ति-चित्रण में अधिक यथार्थता आयी। मनोवैज्ञानिक उसलानो आदि को छोड़कर चित्रकार माडेल को उसकी विश्रामपूर्ण एवं प्रसन्न मनःस्थिति में प्रस्तुत करने लगे। इस चित्रण में भी इस शैली का प्रभाव पड़ा और कोमल कुशो, बपहले फव्वारों तथा उद्यानों में इटा-लियन युवक-युवतियों की क्रीड़ाएँ चित्रित करना ही इस युग का आदर्श हथ्याङ्कन माना गया।

इस समय जर्मनी, आस्ट्रिया तथा बोहीमिया में अनेक छोटे-छोटे शासक थे। इन्होंने अपनी-अपनी रुचि के अनुसार कला-शैलियों को प्रथम दिया। यहाँ अभी तक विशाल आकार के भवनो आदि का ही निर्माण होता रहा जिनमें बरोक शैली का प्राधान्य था। वास्तव में इन स्थानों पर बरोक शैली भी पूर्णतः प्रतिष्ठित नहीं हो सकी थी वत यहाँ की कला का रोकोको शैली के इतिहास में कोई महत्त्वपूर्ण स्थान नहीं है। फिर भी इन स्थानों में कुछ भवनों की मूर्तियों एवं चित्रों के द्वारा प्रचुरता से अलंकृत करने का प्रयत्न किया गया है। फ्रँच रोकोको चित्रकला के आधार पर यहाँ जिन आलंकारिक अभिप्रायों का प्रयोग हुआ है उनमें सम्माला का प्रयोग नहीं हुआ है। प्रायः वानस्पतिक अलंकरणों की ही प्रचुरता है। यहाँ चीनी के खिलौने भी बहुत सुन्दर बनाये गये हैं।

इटली में इस शैली का अनुकरण प्रधानतः वेनिस के कलाकारों ने किया। इनमें टाइपोलो सर्वाधिक प्रसिद्ध हो गया है। नवीन शैली में कार्य करते हुए भी उसने प्राचीन शास्त्रीय प्रतीक-विधान एवं मनोवैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि को नहीं छोड़ा। उसकी कला में फ्रँच चित्रकारों के समान वारोकी और सत्पणता नहीं है। विशाल स्थानों के संयोजनों में उसने अपूर्व कुशलता का परिचय दिया है।

टाइपोलो (Giovanni Battista Tiepolo १६९६—१७७० ई०) —इसे अन्तिम शेफ्ट वेनेशियन सज्जाकार माना जाता है। यह इटालियन रोकोको शैली का महान् चित्रकार था। इसकी गणना आठारहवीं शती के उत्तम चित्रकारों में भी जायी है। पहले वेंरेजिनी, रिस्की तथा पियाजेट्टा से कला की शिक्षा प्राप्त की थी। प्राचीन कलाकारों में वह वेरोनीज से प्रभावित हुआ था। १७१७ ई० में वह कलाकार सभ में सम्मिलित हो गया। १७१६ ई० में उसने गार्डो नामक कलाकार की ध्वनि से विवाह किया। इसी समय से उसकी शैली में परिपक्वता आने लगी। १७२५ ई० में उसे उदाहन के आर्कबिशप का भवन बनाने का नियन्त्रण मिला। इस कार्य को वह तीन वर्ष में पूर्ण कर पाया। इन अलंकरणों में हल्के रंगों, प्रकाश तथा आकृतियों को भौतिक विधि से प्रस्तुत किया गया है। चित्र के घरातल से दूर तिरछे परिप्रेक्ष्य का भी उसने बड़ी कुशलता से प्रयोग किया है। इसकी रचना के पश्चात् टाइपोलो ने उत्तरी इटली का विस्तृत भ्रमण किया और स्थान-स्थान पर अनेक

राजभवन एवं चर्च चित्रित किये। उसने तैल रङ्गों से तीस फ़ीट ऊँचे विशाल चित्र भी अनेक स्थानों में अंकित किये। “एण्टनी तथा विलोमेट्रा” इस प्रकार का अन्तिम चित्र है जो १७५० ई० में बना था। इस समय उसने वेनिस छोड़ा और बुर्जबर्ग चला गया। वहाँ १७५३ तक उसने विद्यार्थी राजकुमार के हेतु चित्र बनाये। इस कार्य में दोनों पुत्रों के अतिरिक्त अनेक छोटे-छोटे चित्रकार भी उसके सहायक थे। वह भवन जर्मन रोकोको शैली का उत्तम उदाहरण है और इसमें स्थापत्य एवं चित्रकला का सुन्दर समन्वय हुआ है। टाइपोलो के सम्पूर्ण जीवन में इतनी सुन्दर कोई अन्य कलाकृति नहीं बन पायी। १७५५ ई० में वह वेनिस लौटा जहाँ उसे अकादमी का प्रथम अध्यक्ष चुन लिया गया। १७६१ ई० में सेंट्‌पिट्र के राजभवन को चित्रित करने के हेतु उसे चार्ल्स तृतीय ने स्पेन बुलाया। १७६२ ई० में वह अपने पुत्रों तथा सहायकों सहित वहाँ पहुँचा और चार वर्ष में अनेक विशाल छतों को चित्रित किया। चार्ल्स ने उसे और भी कार्य सौंपा किन्तु १७६७ ई० के पश्चात् मध-शास्त्रीयता-वाद की जो लहर आरम्भ हुई उसके कारण उसकी बेंसी में दोष दिखायी देने लगे। लोग आकर्षक और मनमोहक कला को दुरी समझने लगे। १७७० ई० में सेंट्‌पिट्र में ही सहसा उसका निधन हो गया। वह पहले छोटा-सा प्ररूप बना लेता था और सरसकट द्वारा स्वीकार कर लिये जाने पर उसे अपने सहायकों को सौंप देता था। यही कारण है कि वह थोड़े ही समय में इतना अधिक कार्य कर सका जिसे देखकर आश्चर्य होता है। उसने कुछ व्यक्ति-चित्र भी अंकित किये हैं।

चित्रकार प्रायः खिडकियों तथा दरवाजों के माध्यम से चित्रों में प्रकाश के स्रोत दिखाते हैं किन्तु टाइपोलो ने पूजागृहों तथा राजमहलों की छतों को वादलों तथा आकाश के दृश्यों से ऐसा भर दिया मानो वहाँ छत्र कभी थी ही नहीं। इन्हीं में उसने स्वर्ण, सन्त तथा देवदूत अंकित किये हैं। इस प्रकार के धार्मिक चित्रों में जहाँ अन्य कलाकारों ने गम्भीरता दर्शायी है वहाँ टाइपोलो ने वैभव और समृद्धि की प्रचुरता ही चित्रित की है। यद्यपि अपने प्रशिक्षण काल में उसने गहरे और गम्भीर रङ्गों से कार्य किया था तथापि विवाह के पश्चात् उसकी कल्पना ने मुक्त उड़ान भरना आरम्भ कर दिया था। उसने भवनो के ऊपरी भाग में कुछ तो वास्तु का प्रयोग किया और शेष भागों में चित्रण की ऐसी युक्तियाँ अपनायी कि छतों की ऊँचाई वास्तविकता से कहीं अधिक प्रतीत होने लगी और उनके बीच में खुला आकाश आभासित होने लगा। उसकी प्रमुख कृतियाँ निम्नलिखित हैं; जफर तथा फ्लोरा की जीत, विलोमेट्रा का भोज, विश्वास की विजय तथा इफीजेनिया का बलिदान।

फ्रांसिस्को गार्डी (Francesco Guardi, १७१२—१७६३)—यह अपने देश इटली की विविध शक्ति-शक्तियों के छोटे-छोटे चित्र बनाकर पर्यटकों को बेचा करता था। इसके पिता एक अच्छे चित्रकार थे। गार्डी जियोवानी भी प्रसिद्ध था। इसका बहुतेरा टाइपोलो प्रसिद्ध कलाकार था। गार्डी को बहुत ऊँचा कलाकार नहीं समझा जाता था। इसने एक पुरानी नाव पर अपनी चित्रशाला बना ली थी और उसे नहरों में तैराता हुआ नगर-नगर भ्रमण करता रहता था। आज यद्यपि वेनिस नगर बहुत बदन गया है किन्तु गार्डी के चित्रों में उसकी वह पुरातन ध्वज शक्ति सुरक्षित है जो वहाँ के जन-जीवन की रीतियों का आज भी स्मरण कराती है।

गोया (Francisco Goya, १७४६—१८२८)—यसिष्ठ, खरीर तथा धनी प्रतिभा का एक प्राचीन किसान गोया उस समय ख्याति के शिखर पर पहुँच गया जब फ्रांस की क्रांति से समस्त यूरोप प्रभावित होने लगा था। वह स्वयं इस क्रांति का एक अंग और चित्रकला की स्वतन्त्रता का उद्घोषक बन गया। उसमें प्रवृत्तियों की प्रवृत्तता थी और साथ ही उन्हें तृप्त करने की क्षमता भी थी। चित्रकार के रूप में वह केवल कला-कुशल ही नहीं अपितु उच्च बुद्धिवादी भी था। अपने देश की कुरीतियों, गन्ध-विश्वासों तथा विकृतियों की जड़ों तक उसने प्रहार किया और २२ वर्ष की आयु में अपनी मृत्यु के समय वह चित्रों के माध्यम से सामाजिक इतिहासकार की भूमिका निभा रहा था।

गोया का जन्म-स्थान के एक पहाड़ी गाँव में हुआ था। यहाँ केवल एक ही मनुष्य रहते थे। उसका तपन अपने परिवार के साथ खेतों में ही व्यतीत हुआ। एक बार उसे गाँव की झीवारी पर क्रोधित से चित्र बनाते हुए वहाँ के पादरी ने देख लिया। वह उसकी प्रतिभा को गाँव गया और उसे चित्रकला की शिक्षा प्राप्त करने के हेतु सरागोसा भेजने का प्रवन्ध कर दिया। यहीं से उसके अच्छे खल तथा धुमकट जीवन का आरम्भ होता है। सोचो से सभता-भिन्नता, कभी एक कला और कभी दूसरी कला का अभ्यास करता वह भाँति-भाँति का जीवन व्यतीत करता रहा। उन्नीस वर्ष की आयु में वह कलाकार, गायक, सलवार बनाने वाला तथा दल बनाकर रहने वाला-सब कुछ बन गया था। (उसके विषय में अनेक प्रकार की कहानियाँ प्रचलित हैं। उसके मरने के समय इन कहानियों में महाकाव्य के समान व्यापकता प्राप्त करती। आज इनमें से सच और झूठ को पृथक् करना कठिन है किन्तु इतना अवश्य है कि उसके विषय में जो कुछ भी कहा जाता है, वह उस सचको कर दिखाने में समर्थ था)।

इसी समय एक हत्या में अपराधी होने के कारण उसे मैड्रिड आगना पड़ा। वहाँ कुछ समय तक वह सोडों से लड़ने वालों के साथ रहा और बौकिया रूप में सोडों से लड़ता भी रहा। वहाँ वह बायू (Bayeu) नामक कलाकार के सम्पर्क में भी आया। १७७१ में उसे रोम भ्रमण पड़ा जहाँ उसने व्यक्ति-चित्रकार के रूप में कार्य किया। इटली की कला को वह अच्छा से नहीं देखता था किन्तु वहाँ के जुए, मयसामुस्त्रियों तथा भूमिगत जीवन आदि के आकर्षण में वह फँस गया। उसके चरित्र और कार्यों के विषय में वहाँ अनेक किंवदन्तियों का आरम्भ हो गया। रोम से वह पुनः सरागोसा लौटा, जहाँ उसे कैथेड्रल की चित्रित करने का कार्य सौंपा गया। १७७५ में वह मैड्रिड लौटा और बायू की बहन से विवाह किया। उसकी पत्नी घर में रही आयी किन्तु वह शिष्यो, नर्तकियों तथा साँतों से लड़ने वालों के मध्य घूमता रहा। इसी समय से उसने राजकीय प्रयोग के हेतु टेपेस्ट्री के प्रबंध बनाना आरम्भ कर दिया। चार्ल्स चतुर्थ के सिंहासनासीन होते ही उसे राजकीय चित्रकार बना दिया गया। १७८५ से १७९६ तक बढ़ते-बढ़ते वह सम्राट का प्रधान चित्रकार हो गया। १७९२ में वह कुछ बहरा हो गया था अतः इसके परचाएँ उसने जो चित्र बनाये उनमें उसकी एकाग्रता, कल्पनाशीलता, सूक्ष्म-निरीक्षण-शक्ति आदि के विशेष दर्शन होते हैं। नये-नये रूपों के आविष्कार की वो कोई सीमा ही नहीं रही। १७९६-९८ के मध्य उसने "लॉस कैप्रीकोस", नामक चित्र-ग्रन्थ बना कर प्रकाशित किया जिसमें फैन, शासन तथा चर्च पर तीखा व्यंग्य किया गया था। इस पर घमंड-विचारी बहुत घट्ट हुए और सम्राट के हस्तक्षेप से ही उसकी जान बच सकी। इससे क्रुतज्ञ होकर गोया ने मैड्रिड के निकट एक चर्च की झीवारी पर मानवाकार से भी बड़ी एक सी आकृतियों का चित्रण केवल तीन-महीने में ही पूर्ण कर दिया। ये चित्र एक नवीन ऐतनीक द्वारा अंकित होने के कारण बड़े आश्चर्य-जनक हैं। इनके अङ्कन में स्पष्ट को रङ्ग में मिश्रित दीवार पर पोता गया है और आवश्यक रङ्ग को दीवार पर से पीछे दिया गया है। सभी चित्र इसी प्रकार बनाये गये हैं।

दरबारी चित्रकार के रूप में गोया ने, राजपरिवार एवं सभासदों के अनेक चित्र बनाये। स्पेन के अन्य महत्त्वपूर्ण व्यक्तियों के चित्र भी वह अङ्कित रूप से बनाता रहा। अल्बा की रानी (The Duchess of Alba) से उसका प्रथम परिचय १७७६ में हुआ था, और यह परिचय निरन्तर प्रगाढ़ होता गया। वह उसकी चित्रशाला में प्रायः बंकेली आया करती। गोया ने उसे माडेल बनाकर दो चित्र अङ्कित किये हैं। एक में वह वस्त्र पहने है, तथा दूसरे में अनावृत है। इनके अतिरिक्त अन्य अनेक चित्रों में भी गोया ने उसकी मुद्राङ्कित का प्रयोग किया है।

१८०८ ई० में नेपोलियन ने स्पेन को जीत लिया। यद्यपि गोया ने नवीन शासकों का स्वागत किया किन्तु वह फ्रेंच सिपाहियों के कार्यों से घृणा करता था। उसने इनके क्रूर एवं पाषाणिक क्रूरों के आक्षार पर "युद्ध की विशीषिकाएँ" शीर्षक से एक चित्रालयी की १८१०-१३ के मध्य रचना की। इस समय गोया अपने नये फ्रेंच शासकों के अधीन भी काम करता रहा। १८१४ ई० में स्पेन पुनः स्वतन्त्र हुआ और गोया का विशेषज्ञियों के हेतु काम

करने का अपराध क्षमा कर दिया गया। १८२४ तक गोया ने स्पेनिश दरबार की सेवा की किन्तु उसका विरोध होने लगा और वह पेरिस चला गया।

१८१६ ई० से गोया ने लियोपार्डो का कार्य आरम्भ कर दिया और वह सॉन्ड-युद्ध के छोटे-छोटे चित्र छाप्रते लगा। १८२१ में वह मैड्रिड के निकट एक छोटे-से घर में रहने लगा। अब वह बहुत अशक्त तथा पूर्ण बहरा हो गया था। वही कार्य करते-करते किंचित् अन्धेपन की दशा में उसकी मृत्यु हो गयी। जीवन के अन्तिम दिनों में वह भयंकर तथा विचित्र जीव-जन्तुओं की आकृतियों द्वारा पतित मानव-जाति का चित्रण करने लगा था। दैत्याकार पक्षी, स्वर्ण-राशि से घिरा हुआ मूर्ख, मकबरे में से उठता हुआ शव जो भूमि पर 'कुछ नहीं' लिख रहा है—इसी प्रकार की कुछ आकृतियाँ हैं जिनका उसने इस अवस्था में चित्रण किया था।

गोया की आरम्भिक शैली पर टाइपोलो का प्रभाव है। उसके व्यक्ति-चित्र अठारवी शती की 'प्रिटिंग कला' एवं लेज से प्रेरित है। उसने वेसास्के का सम्पीर अध्ययन किया था जो उसके पूर्व 'बरबारी' चित्रकार 'रुह' चुका था। इन सबके साथ-साथ उसने अपने युग की सशर्पपूर्ण स्थिति से भी प्रेरणा ली थी जिसमें व्यक्ति-स्वातन्त्र्य उभर रहा था। उसने रोकोको शैली की सौंदर्यमयी आकृतियों के आधार पर अपनी कला का आरम्भ किया था किन्तु अपने विशेष टेक्नीक के द्वारा वह उसमें मौलिकता उत्पन्न कर सका। उसकी शैली ने प्रभाववादी कलाकारों को बहुत प्रभावित किया है। गोया ने युद्ध का बड़ा ही बीभत्स अंकन किया है। वह युद्ध को मानव-सभ्यता का विनाशक मानता था। उसके चित्रों में फ्रिनिश का अभाव है जो आधुनिक कला की एक प्रमुख विशेषता है। आधुनिक चित्रों में तूलिका-आघात स्पष्ट रहते हैं जिनसे कि दर्शक उनके सहारे चित्र-रचना की विधि तथा कलाकार की मत्त-स्थिति का अनुमान लगा सके। गोया प्राचीन कला का अन्तिम और आधुनिक कला का प्रथम महान् आचार्य कहा जाता है। (फलक १४-क)

रोकोको शैली के पश्चात् यूरोपीय कला-आन्दोलन में बहुत विविधता आ गयी। कुछ कलाकार प्राचीन कला की ओर 'उत्सुक' हुए, कुछ प्रकृति की ओर। कुछ कलाकारों ने दृश्यात्मक यथार्थवाद पर बल दिया जो दूसरे कलाकारों ने सामाजिक यथार्थवाद को अधिक महत्वपूर्ण माना। व्यक्तिगत स्वातन्त्र्य का उदय होने से कलाकार मनुष्य की आकृति को भी व्यक्त करने लगे। धीरे-धीरे ये प्रवृत्तियाँ आधुनिक कला की पूर्णवृद्धि बनाने की ओर अग्रसर हुईं। आधुनिक कला के प्रथम महत्वपूर्ण आन्दोलन प्रभाववाद के पूर्व कला की ओर स्थिति थी जिसका संक्षिप्त निदर्शन ही अगले पृष्ठों में प्रस्तुत किया जा रहा है।

## बरोक युग के पश्चात्

उन्नीसवीं शती की कला में चार प्रमुख धाराएँ दिखायी देती हैं (१) नव-शास्त्रीयतावाद, (२) स्वच्छन्दतावाद, (३) यथार्थवाद और (४) प्रभाववाद। इनके प्रवर्तन के पीछे एक-दूसरी धारा की प्रतिक्रिया रही है। इनकी प्रवृत्ति औपन्यासिक कल्पना के स्थान पर प्रकृति की प्रेरणा, बौद्धिक स्थापनाओं के बजाय संवेदनों के अकन और आदर्शों के स्थान पर तथ्यानुसन्धान की ओर रही है। प्रभाववाद का आधुनिक कला से अविच्छिन्न सम्बन्ध है अतः प्रस्तुत प्रसंग में उन्नीसवीं शती की शेष तीन धाराओं—नव-शास्त्रीयतावाद, स्वच्छन्दतावाद तथा यथार्थवाद का ही विशेष विवेचन किया जायगा। प्राक्-राफ़ेलवाद भी इसी काल-परिधि में आ जाता है अतः उसका भी संक्षिप्त दिग्दर्शन किया जायगा।

### नव-शास्त्रीयतावाद

(Neo-Classicism) १७१५ ई० से आरम्भ—

अठारहवीं शती में बरोक एवं रोकोको कला-शैलियों का विरोध आरम्भ हुआ। उनके स्थान पर नव-शास्त्रीयतावाद इंग्लैंड, फ्रांस तथा रोम में उत्पन्न होकर समस्त यूरोप में फैल गया। इस नये आन्दोलन में जहाँ बरोक एवं रोकोको शैलियों का विरोध था वहाँ प्राचीन यूनान तथा रोम की संस्कृति से सीधा सम्पर्क बनाने की इच्छा भी थी। इसने मध्यकालीन भौतिक तथा पुनरुत्थानकालीन इटली के शास्त्रीयतावादी कला-रूपों का बहिष्कार किया। इस प्रकार यूनान तथा रोम के प्राचीन आचार्यों द्वारा कला के जो प्रथम सिद्धान्त स्थिर किये गये थे, यह आन्दोलन उन्हीं की ओर उन्मुख हुआ। इसने यह सिद्ध करने की चेष्टा की कि आधुनिक कला एक परम्परा के निरन्तर विकास के कारण अस्तित्व में नहीं आयी है अपितु वर्तमान युग और सुदूर अतीत के सीधे सम्पर्क से ही विकसित हुई है। १७४८ ई० में हरस्पेलेनियम तथा पोम्पेवाई आदि नगरो की खोज के कारण इस आन्दोलन को और भी प्रेरणा मिली। इस आन्दोलन का प्रमुख प्रणेत विक्समैन था।

यह आन्दोलन सिद्धान्तवादी ही अधिक रहा और इसके प्रवर्तक कला-कृतियों में अपनी इच्छाओं को पूर्ण रूप से नहीं उतार सके। चित्रकला की स्थिति अन्य कलाओं से दयनीय ही रही। कभी-कभी अपने समकालीन स्वच्छन्दतावादी (Romantic) आन्दोलन से इसकी कृतियाँ तुल्य-मिल जाती थी और अन्त में उसी में यह विलीन भी हो गया, फिर भी इस आन्दोलन की प्रवृत्ति अनुसन्धान तथा विश्लेषण के द्वारा कला के आधार-भूत सिद्धान्तों की स्थापना की ओर रही।

इंग्लैण्ड में सर्वप्रथम इस प्रकार की प्रवृत्ति १७१५ ई० के लगभग भवन निर्माण कला में उत्पन्न हुई। इसे पैलेडियनिज्म (Palladianism) कहा जाता है। कहीं-कहीं भूतकला में भी इसका प्रभाव पड़ा। इस प्रकार के भवन का रूप कल्पित करने वाला प्रथम कलाकार कोलिन कैम्पबेल था। शीघ्र ही अन्य वास्तुशिल्पियों ने उसकी अनुकृति आरम्भ कर दी और अपने चात्सीस वर्ष तक ब्रिटेन की भवन कला इससे प्रभावित होती रही। इस शैली की विशेषताएँ स्पष्टता, समन्वय और सयम में निहित थी तथा सीधे कोणों वाली सरल रेखाओं से निर्मित आकृतियों, अलंकरण-विहीन स्तम्भों आदि का इसमें प्रयोग किया गया था।

यद्यपि फ्रांस में भी इस प्रकार के विचार १७०६ ई० में ही व्यक्त किये जा चुके थे किन्तु कलाकृतियों में नये आन्दोलन का प्रभाव बहुत देर से दिखायी दिया। प्रायः १७५० ई० के पूर्व फ्राँच भवनों में शास्त्रीयता की प्रवृत्ति नहीं या घायी थी। रोम में भी १७३० ई० के आसपास के भवन प्राचीन यूनानी रोमन-कला के अनुकरण पर बनने आरम्भ हुए। इस प्रकार १७५० ई० के लगभग ही इंग्लैण्ड, फ्रांस तथा रोम में (कहीं-कहीं अन्य स्थानों पर

भी) बरोक कला के प्रति विरोध स्पष्ट रूप में सामने आ गया था। लोग उसे अर्थहीन, संयमहीन तथा केवल प्रदर्शन की वस्तु समझने लगे थे। रोकोको कला को भी वे एक पतित शैली मानने लगे थे। इन शक्तियों का स्थान लेने वाली नई शैली गम्भीर और बुद्धिमत्त शास्त्रीयता पर आधारित थी।

इन परिवर्तनों का प्रधान लक्ष्य वास्तु कला थी। मूर्तिकला कुछ कम और चित्रकला उससे भी कम प्रभावित हुई। चित्रकार इस विषय में पर्याप्त स्वतन्त्र थे। यहाँ तक कि इसका प्रमुख चित्रकार जैक लुई डेविड जितना प्राचीन कला का उपकार मानता था उतना ही पुष्टि के प्रति कृतज्ञ था। इससे स्पष्ट है कि चित्रकला में विशुद्ध नव-शास्त्रीय शैली की स्थापना का कार्य कितना कठिन था।

जिस समय प्राचीन कला के भग्नावशेष निरन्तर उत्खनन द्वारा प्राप्त हो रहे थे, पिरानेसी नामक उत्कीर्णक उनके आधार पर नाटकीय संयोजनों में चित्रांकन कर रहा था। भवनों के नीचे छोटे-छोटे मनुष्य अंकित कर वह भवनों के धाकार को बहुत अधिक बढ़ाने की चेष्टा कर रहा था। उसकी कला बहुत लोकप्रिय हुई। इससे लोगों में रोमन संस्कृति के प्रति सद्भावना बहुत बढ़ गयी। पिरानेसी के चित्र जहाँ अपनी आकृतियों के कारण शास्त्रीय थे वहाँ संयोजन-पद्धति और भाषात्मकता की दृष्टि से रोमाण्टिक भी थे। इन चित्रों में पर्याप्त प्रभाव-शालिता है। खुदाई में प्राप्त पावों के अभिप्रायो का भी प्रयोग इस युग की कला में होने लगा। कलाकार तथा कला-समीक्षक रोम की यात्रा करने लगे। इंग्लैण्ड से रिचर्ड विल्सन, बोसुवा रेनॉल्ड्स तथा हेमिल्टन रोमन संस्कृति के भग्नावशेषों के वर्णनों को आये। यद्यपि वे सभी कलाकार अन्य कलाकारों से प्रेरणा लेते रहे तथापि इस यात्रा से इनकी कला में एक प्रकार की परिष्कृति आ गयी। मुद्राकृतियों, मुद्राओं तथा भाव-व्यंजन में शास्त्रीय नियमों का विचार होने लगा।

१७६० ई० के उपरान्त चित्रकला में शास्त्रीयता का प्रभाव व्यापक रूप में आया। आकृतियों की किया तथा अभिव्यञ्जना में महात्मता, गम्भीरता, सादरी और सयम का समावेश हुआ। रूप की मसृणता और सीमारेखा की स्पष्टता को चित्रकला का आदर्श मान लिया गया। इसमें अनजाने रोकोको ऐन्ड्रियता भी मिल गई। फलतः विकसमैन द्वारा स्थापित सिद्धान्तों के आधार पर जर्मन चित्रकार मैस ने जो चित्र अंकित किये उनमें प्राचीनता के बजाय राफेल का ही अधिक प्रभाव है। हेमिल्टन आदि अंग्रेज चित्रकारों ने भी इसी शैली में चित्रण किया। इस शैली का पूर्ण विकास फ्रेंच चित्रकार डेविड द्वारा किया गया।

डेविड (Jacques Louis David) १७४८-१८२५.—नेपोलियन के शासनकाल में फ्रेंच चित्रकला में क्रान्ति लाने वाला महत्वपूर्ण चित्रकार डेविड ही था। उसके चित्रों में सामाजिक तथा राजनीतिक क्रान्ति के दर्शन होते हैं। वह बुधे का सम्बन्धी था जिसने १७६५ में उसकी कला की शिक्षा का भार विप्लव को सौंपा था। १७७४ में उसने रोमन अकादमी का पुरस्कार जीता और १७८१ तक वह रोम में रहा। उसने बुधे की शैली के स्थान पर नव-शास्त्रीयतावादी शैली का प्रचार किया और उसमें ईरेनैजियो के समान तीव्र छाया-प्रकाश का प्रयोग किया। १७८२ में वह अकादमी का सदस्य हो गया और १७८५ में रोम में उसने "होराथी की वध" का चित्रण किया। इस चित्र में रोम के स्थान पर आकृति-चित्रण को प्रमुखता दी गयी है और सरलता, सयम एक अनुपातों का ध्यान रखा गया है। इस शैली की यह सर्वाधिक महत्वपूर्ण फ्रेंच कलाकृति है। फ्रांस की जन-क्रान्ति के समय डेविड ने कुछ सोचवृत्तों के मूल्य-दण्ड के पक्ष में मत दिया था। इससे स्पष्ट है कि वह प्रजातन्त्र का पक्षपाती था। उसने क्रान्ति में हुए गद्दीदों के व्यक्तित्व भी अंकित किये। रोवेस पियरे के पतन के साथ-साथ डेविड भी पकड़ा गया और जेल भेज दिया गया। उसकी पत्नी, जिसे वह कभी तलाक दे चुका था, तथा शिष्यों के प्रयत्नों से वह वहाँ से छूटा और पत्नी के साथ पुनः रहने लगा। १७९८ में नेपोलियन से उसकी भेंट हुई और वह उसका भक्त हो गया। नेपोलियन ने भी उसकी खूब प्रशंसा की तथा उसे अपने प्रचार का साधन बनाया। उसने आत्मसमर्पण करके



हुए नेपोलियन का एक मशहूर चित्र बनाया और "सिंहसमारोहण" नामक चित्र में १८०५ से १८०७ ई० तक परिश्रम किया। इस चित्र में कोई एक-ही प्रसिद्ध वाक्यतियाँ हैं। वाटरलू के युद्ध में नेपोलियन की हार हुई। डेविड स्विटजरलैण्ड भाग गया। वहाँ से वह ब्रुसेल्स आया और वहाँ उसकी मृत्यु हुई।

डेविड की शैली में अनेक विरोधी स्रोतों का समन्वय हुआ है। युवावस्था में वह ग्रीक-रोमन शास्त्रीयता का पक्षपाती रहा, नेपोलियन के चित्रों में वह वेनिस की रस-यौलनाओं तथा प्रकाश का प्रयोग करने लगा। अन्त में वह पुनः प्राचीन शास्त्रीय शैली की ओर आकर्षित हुआ। उसमें वेनिस की कला का प्रभाव अन्त तक दिखाई देता है। व्यक्ति-चित्रों में वह यथार्थवादी रहा है। उसके ऐतिहासिक विषयों के चित्रों में प्रगतिशील एवं मधुर शैली के दर्शन होते हैं। सम्भवतः उस पर स्वच्छन्दतावाद का प्रभाव पड़ने लगा था। वह एक महान् कला-शिल्पक था। जेराई, गिरोवेट, शस, तथा आग्र उसके प्रमुख शिष्य हुए।

डेविड की शैली की निम्न विशेषताएँ प्रमुख हैं —

- १—नाटकीय दृश्य योजना का स्थान सम्मुख मुद्राओं ने ले लिया है।
- २—चित्र सयोजना में उसने सबल कर्णों का ही अधिक प्रयोग किया है।
- ३—शास्त्रीयता के अतिरिक्त वेनिस की कला एवं स्वच्छन्दतावाद का प्रभाव होने से वह समुलन का पूरी तरह पालन नहीं कर पाया है।

४—चित्रों को प्रस्तुत करने में वह नाटक के सूत्रधार की भाँति वर्णनात्मक विधि से काम लेता है अर्थात् स्वयं भाकतियों के भावों में उलझता नहीं।

५—यद्यपि उसकी शैली पुरुषोचित है और उसने स्त्री सुलभ कोमलता एवं भावुकता नहीं है तथापि समय के साथ-साथ उसमें परिवर्तन होता गया है।

६—उसने केवल ऐसे ही विषयों का अंकन किया है जिनका प्रत्यक्ष जीवन में अनुभव किया जा सके। अलायिक तथा छतारिग्रय से वह दूर रहा है।

७—उसके दृश्य-चित्रण में खुले वातावरण को प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति है जो १८५० ई० के पश्चात् बहुत विकसित हुई।

डेविड ने यूनान तथा रोम के वस्त्रों तथा सैनिकों को पुनः ग्रहण किया जैसा कि मेण्टेना ने अपने युग में किया था। उसने कहा कि 'रस की अपेक्षा रेखा तथा घनत्व का महत्व है, सबेदन से विचार अष्ट है'। चित्र को एक प्रकार का रिलीफ समझा गया जिसमें रंगों के द्वारा मूर्ति जैसा उभार खाने की चेष्टा हुई।

नव-शास्त्रीयतावादी शैली का दूसरा प्रमुख कलाकार आंग्रे (Jean Auguste Dominique Ingres १७८०-१८६७) था। उसने डेविड की शैली में स्वच्छन्दतावाद का समन्वय किया। दक्षिणी फ्रांस में आग्र ने जितने शास्त्रीयता कहा उसे अन्य स्थानों पर स्वीकार नहीं किया गया। इटली में प्राचीन परम्पराओं के प्रति अभिरुचि होने के कारण वहाँ उसका प्रभाव अवश्य पड़ा।

आग्र के पिता एक छोटे से कलाकार थे और वालक की प्रशिक्षा को देखकर पहले उसे उन्होंने तूतून की अकादमी में एवं तत्पश्चात् १७९७ ई० में पैरिस में डेविड के पास शिक्षा ग्रहण करने को भेज दिया। १८०१ ई० में उसने रोमन अकादमी का पुरस्कार जीता। १८०६ ई० तक वह व्यक्ति-चित्रण से अपनी आजीविका चलाता रहा। इसके पश्चात् वह इटली में अपने भाग्य की परीक्षा करने चला गया। १८०५ ई० में उसने रिबेरे परिवार के जो व्यक्ति-चित्र अंकित किये, उनकी मधुर रेखाएँ भाकतियों की सीमाओं की अच्छी व्याख्या करती हैं। आगे उसने इसी शैली का विकास किया। किन्तु वह भाकतियों में परिवर्तन नहीं कर सका। रोम से उसने जो चित्र फ्रांस भेजे उनकी तीव्र आलोचना हुई। नेपोलियन के पतन के उपरान्त रोम में ही यात्रियों के रेखा-चित्र बना-बना कर

उसे गुजारा करना पड़ा। १८२० में वह फ्लोरेन्स पहुँचा और वहाँ "लुई तेरहवें की प्रतिज्ञा" नामक एक चित्र बनाया। जब १८२४ ई० में इसका प्रदर्शन हुआ तो इसकी बहुत प्रशंसा हुई। इससे वह प्रमुख चित्रकारों की श्रेणी में गिना जाने लगा और देसाका द्वारा प्रचारित स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन का प्रमुख विरोधी बन गया। आजीविका के हेतु वह व्यक्ति-चित्रण करता था किन्तु कविताओं तथा शृङ्गार-पूर्ण कथानकों के चित्रण के वहाने वह मादक अनावृत सुन्दरियों का अंकन किया करता था (फलक १४-ख)। भित्ति-चित्रण में वह असफल रहा था और उसका "स्वर्ण युग" नामक प्रसिद्ध भित्ति-चित्र नष्ट हो चुका है। उसके हेतु बनाये गये रेखा-चित्र एवं प्रस्फुट ही अवशिष्ट हैं। १८३४ ई० में वह फ्रैंच अकादमी की रोमन शाखा का डाइरेक्टर बनकर रोम आया। १८४१ ई० में पेरिस लौटकर उसने अपनी स्थिति और व्याप्ति का पूर्ण साध उठाया तथा देसाका एवं अन्य कलाकारों को खूब सताया। रेखा के सम्बन्ध में उसका दृष्टि-कोण अन्त तक एक जैसा बना रहा। वह राफेल का भी शक्त था। १८६२ में वह सीनेटर हो गया। उसकी मृत्यु के पश्चात् उसकी शैली का वास्तविक अनुकरण एदगा देगा (Edgar Degas) ने ही किया।

आग्न के व्यक्ति-चित्रों में से व्यक्ति के चरित्र-चित्रण का उत्तम निकल गया है जिसके कारण वे स्थिर-जीवन के चित्रों की भाँति भावहीन हो गये हैं। यद्यपि आग्न में रंगों के बलों का सूक्ष्म निरीक्षण एवं वर्ण-मिश्रण भी है और उसकी अनावृताएँ राफेल से प्रेरित भी हैं तथापि आग्न के चित्रों में जो काल्पनिक खग एव रेखा की सरलता है वह राफेल में नहीं है। देगा को छोड़कर कोई भी आधुनिक कलाकार रेखा के द्वारा आन्तरिक और बाह्य को इतनी कुशलता से प्रस्तुत नहीं कर पाया है। अनावृताओं के ये चित्र भूनामी प्रतिमाओं एवम् पात्र-कला से भी प्रभावित हैं।

आग्न में अमूर्त-कला में भी कुछ प्रयोग किये हैं। बीसवीं शती में अमूर्त-कला का अर्थ है : वस्तु जगत के रूपों से साम्य न रखने वाली आकृतियों की कला, किन्तु उन्नीसवीं शती में इसका अर्थ था : रेखाओं, आकृतियों एवं रंग के बलों का स्वतन्त्र सत्य में परिवर्तन। इसी के कारण आग्न की मानवाकृतियों में शरीर-शास्त्र के नियमों की कठोरता नहीं है। उसने दृश्य-चित्रण भी किया है। यद्यपि वे चित्र अपने समय की महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं पर उस समय तक दृश्य-चित्रण के पर्याप्त नियम नहीं बन पाये थे। आग्न इनमें अनेक कमियाँ दिखायी देती हैं।

स्वच्छन्दतावाद (Romanticism)—१७३० ई० से आरम्भ

यूनानी कला के अन्वेषण तथा रोकॉको के विरोध में नव-शास्त्रीयता की जो प्रवृत्ति यूरोप में उत्पन्न हुई थी उसे एक अन्य बलवती भावना ने बढा लिया। यह प्रवृत्ति स्वच्छन्दतावाद कही जाती है। इसके उदय होने का कारण यह था कि कलाकारों को प्राचीन मूर्तिकला का आदर्श दिया जा रहा था जबकि वे चित्रकला के माध्यम से अपनी भावनाएँ प्रकट करना चाहते थे। उन्हें आदर्शवादी सौन्दर्यशास्त्र का पाठ पढाया जा रहा था जबकि वे मध्य युग में रहते थे। उन्हें अपनी प्रत्येक वस्तु को शास्त्रीय ढंग पर ढालने को कहा जा रहा था। इसकी प्रतिक्रिया से जो सबसे पहली पीढ़ी सामने आई उसने कला के द्वारा अपने स्वयं साकार करने की चेष्टा की। अनेक देशों में इस भावना के अनुरूप शैलियाँ विकसित करने का प्रयत्न हुआ किन्तु वेतिस इमने विशेष सफल हुआ। यहाँ के कलाकारों में रंगी के भावात्मक पहलू, स्वयं की कला तथा डेविड के रिक्तोफ चित्र के सिद्धान्तों के मध्यम से इस शैली का विकास किया। स्वयं डेविड की चित्रशाला में इसका प्रयोगकर्ता ग्राँस (Gros) था। जेरीकोल्ट तथा देसाका (Gericault and Delacroix) ने शॉस की शैली में ब्रिटिश दृश्य-चित्रण के स्वच्छन्दतावादी तत्त्वों को भी जोड़ दिया। जेरीकोल्ट की कला में मूर्तिकला का भी प्रभाव है। देसाका पर टिप्टोरेट्टो, वेरोनीज तथा स्वयं के संगीत तत्व एवम् रिक्तस्थान के संयोजन के सिद्धान्तों का प्रभाव है। इस प्रकार स्वच्छन्दतावाद की धारा बढे बेंग से बहने लगी। यथार्थवाद के कारण मध्यवर्ग की नकल के प्रति होने वाली प्रबल प्रतिक्रिया का भी इने महयोग मिला। धीरे-धीरे स्वच्छन्दतावादी विषयों को भी लोक-प्रियता प्राप्त होने लगी।

स्वच्छन्दतावाद की जड़ें तत्कालीन बौद्धिक जागृति में निहित हैं। धार्मिक तथा अन्य परम्पराओं को पूर्णतः त्याग कर लोग विशुद्ध तर्क के आधार पर सोचने लगे थे। परिणाम-स्वरूप शास्त्रीयता आदि का इस समय कोई महत्व न रहा। पिरानेसी नामक इटालियन चित्रकार, गोथा तथा ब्रिटिश दृश्य-वास्तु (Landscape architecture) में इसके आरम्भिक सूत्र देखे जा सकते हैं। कलाकार अब चित्रोपम, अपरिचित एवं विदेशी कला-प्रभावों के साथ-साथ प्रकृति की अनियमितता से आकर्षित होने लगे। इस आन्दोलन का घरम स्वरूप फ्रेंच चित्रकार देलाक्रा की कृतियों में उपलब्ध होवा है जिसे उपर्युक्त परिस्थितियों के साथ-साथ १८३० ई० की फ्रेंच क्रान्ति से भी प्रेरणा मिली थी।

स्वच्छन्दतावाद की रहस्यात्मक प्रवृत्ति में से दो कला-धाराएँ विकसित हुईं एक प्रकृत्याश्रित, जिसका विकास फान्स्टेल की कला में हुआ और दूसरी दिव्य-दृष्टि-आश्रित, जिसे टर्नर के चित्रों की विचित्र दृश्य-योगनाओं में अभिव्यक्ति मिली है। इस दूसरी धारा में प्रकृति के आश्चर्यप्रद, विचाल और रौद्र रूपों पर आधारित उदात्त तत्त्व का अंकन हुआ है। इस प्रकार स्वच्छन्दतावाद एक सन्निष्ट आन्दोलन था और यद्यपि विभिन्न यूरोपीय देशों में इसका कुछ स्थानीय स्वरूप में विकास हुआ फिर भी रहस्यवादी प्रवृत्ति सभी स्थानों पर समान रूप से लक्षित होती है। कलाकार प्रकृति से अपना कुछ सम्बन्ध अनुभव करता है पर वह उसे स्पष्ट समझ नहीं सका है। प्रकृति को वह संप्राण समझकर उससे वार्तालाप करता है। इससे कलाओं में व्यक्तिवाद की भी प्रसिद्धा हुई है। शास्त्रीयतावाद के सर्व-स्वीकृत सिद्धान्तों से यहाँ आकर स्वच्छन्दतावादी कलाकार का विरोध आरम्भ हो जाता है। कलाकार अपने सवेदनो, अनुभूतियों, कल्पनाओं आदि को प्रमुख महत्व देता है और परम्परा से भिन्न एवं रहस्यात्मक पद्धति से उसकी अभिव्यक्ति करता है। फोटोग्राफी के प्रचलन से विस्तृत दृश्यो, परिप्रेक्ष्य एवं भ्रम उत्पन्न करने का फैसला बढा। स्वच्छन्दतावादी कला में भी इस तत्व के दर्शन होते हैं। आधुनिक अतियार्थवाद के पीछे इसकी महत्वपूर्ण भूमिका रही है।

जेरीकास्त (१७६१—१८२४ ई०) इसे फ्रेंच स्वच्छन्दतावाद का अग्रदूत भी कहा जाता है। इसकी आरम्भिक शिक्षा कालेज वर्नेट तथा गेरिन के द्वारा हुई थी। गेरिन की चित्रशाला में देलाक्रा भी कार्य सीखता था। जेरीकास्त पर प्रास का बहुत प्रभाव पडा, विशेष रूप से अश्व-चित्रों तथा समकालीन विषयों के चयन में। उस पर राफेल तथा माइकेल एंजिलो का भी प्रभाव है। टेक्नीक की दृष्टि से भी उसने कुछ नवीन प्रयोग किये। उसने विस्तृत विवरण युक्त प्ररूपों की रचना नहीं की और न ही वर्णों बीचकर चित्रांकन किया। वह माइकेल बिठा कर रंगीन स्केच बना लेता था और उसी के आधार पर चित्रांकन करता था। राजनीतिक दृष्टि से वह सदैव अस्थिर विचारों वाला रहा। १८१६ में उसने 'मेहूसा का भग्न जलपोत' नामक चित्र बनाया जिसमें एक जलपोत का टुकड़ा पानी पर बह रहा है और असहाय यात्री भयाक्रान्त हैं। १८१६ ई० में उसने इटली की यात्रा की थी और १८२०-२२ ई० में इंग्लैंड की। इंग्लैंड में उसका यह चित्र एक चलती-फिरती प्रदर्शनी में दिखाया गया। जर्मन की गलियों के उसने अनेक दृश्य-चित्र बनाये जिनमें लोगो की दीन-हीन दशा का मार्मिक चित्रण हुआ है। उसने तीन बड़े चित्र और कुछ व्यक्ति-चित्र एम बोर्नो के चित्र भी प्रदर्शित किये तथापि उसका प्रभाव स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन पर व्यापक रूप से पडा। विशेष रूप से देलाक्रा उससे बहुत प्रभावित हुआ। मेहूसा के चित्र ने आगे चलकर यथार्थवाद के प्रसार में सहायता दी। इसकी रचना में उसने दुर्घटना में बचे हुए यात्रियों, रोगियों, लाशों आदि का प्रत्यक्ष अध्ययन किया था और उस स्थान की भी यात्रा की थी जहाँ इस अध्ययन की दुर्घटना हुई थी। अब तक कलाकार प्रायः प्लास्टर की मूर्तियों से ही शरीर-रचना का अध्ययन किया करते थे अब इस चित्र से कला-जगत में खलबली मच गई थी।

देलाक्रा (१७६८—१८६३ ई०)—यह प्रायः स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन का प्रमुख चित्रकार था। इसकी

कला पर जेरीकाल्त की प्रभाव पड़ा था। बारम्भ में वह गेरिन का शिष्य था जहाँ जेरीकाल्त भी शिक्षा प्राप्त करता था। जेरीकाल्त के प्रभाव से वह इम्बिश चित्रकला की ओर आकर्षित हुआ। उसने अथर्व-चित्र भी अंकित किये और आकृतियों को कठोर शास्त्रीय नियमों से बचाया। वह शांति का प्रशंसक था और उसने स्वेन्स तथा वैरो-नीज का अध्ययन किया था। स्वेन्स के पीछे तथा लाल रंगों के मूल्य का उस पर बहुत प्रभाव पड़ा। उसने कान्स्टे-बिल की भी प्रशंसा की है। १८२५ ई० में वह इम्बेण्ड गया और इम्बिश दृश्य-कला के रंगों की ताजगी तथा आकर्षण को उसने बहुत सराहा।

१८२२ में उसने दान्ते तथा वर्जिल का जो चित्र बनाया उसका पेरिस में अच्छा स्वागत हुआ, किन्तु १८२४ तथा १८२६ में अंकित उसके चित्रों की कटु आलोचना हुई। लोगों को उसके चमकदार रंग, समकालीन तथा विदेशी विषय एवं रंगों का उन्मुक्त निर्वाह आदि गुण पसन्द नहीं आये। इनमें परम्परागत फ्रेंच शास्त्रीयता की अवहेलना की गई थी। १८३२ में वह उत्तरी अफ्रीका गया। इससे उसे एक बिल्कुल नवीन सप्तर के चित्रण का अवसर मिला, जैसे बरख तथा गहरी जीवन, स्थानीय पशु, आदि। घायरन की कविता, तुर्कों के विरुद्ध यूनानियों के युद्धों के दृश्य आदि का भी उसने चित्रण किया। १८३५ के लगभग से उस पर अधिकारियों की कृपा-दृष्टि रहने लगी और उसने उन विश्वास चित्रों को पूर्ण किया जिनकी रचना में आश्रय असफल रहा था। उसकी प्रमुख कृतियाँ 'द्राजन का न्याय', लूज में अपोलो के सेसून की छत, सहायक अधिकारियों के चैम्बर, सीनेट कक्ष तथा होटल डी विले में अंकित चित्र हैं; किन्तु उसकी छोटे आकार की कृतियाँ अपेक्षाकृत सुन्दर बन पड़ी हैं जैसे मुद्र, बावेट, पशुमो, द्वन्द्व युद्ध एवं व्यक्तिगो से सम्बन्धित चित्र। उसने कुछ समय तक डायरी लिखी थी जिससे उसके जीवन तथा कलाकृतियों के विषय में पर्याप्त जानकारी मिल जाती है। इस डायरी से पेरिस के कलात्मक, राजनीतिक, बौद्धिक एवं सामाजिक जीवन की भी किंचित् छाँकी उपलब्ध होती है। यद्यपि उसकी चित्रशाला में कुछ सहायक चित्रकार भी कार्य करते थे किन्तु उसने नियमित रूप से किसी को अपना शिष्य नहीं बनाया। स्वच्छन्दतावाद उसका व्यक्तिगत गुण था और उसका कोई अनुकर्ता नहीं हुआ। वह नये कलाकारों की दृष्टि में बहुत ऊँचा था और शास्त्रीयता के विरुद्ध नयी पीढ़ी की भावनाओं का हिमायती था। इसके हेतु उसे बहुत चर्चा भी करना पड़ा था।

देलाक्रा को प्रभाववाद का पूर्वज कहा जाता है। उसने रंगों के द्वारा प्रकाश की क्षणिक स्थितियों की व्याख्या की है। रंगों के सम्बन्ध में उसने प्राचीन तथा नवीन सिद्धान्तों का समन्वय किया है। वह स्वच्छन्दतावादी होते हुए भी शास्त्रीयता से प्रभावित था। उसकी आकृतियों में रक्त और मांसवत्ता की व्यञ्जना, प्रबल शक्ति, दया-सुता, सौम्यता, मौलिकता एवं आकर्षक मुद्राएँ तथा रंगों में सूक्ष्मता की प्रवृत्ति है। उसने अनावृताओं के द्वारा प्रभाववाद का सीधा नेतृत्व किया है। ये सुन्दरियाँ स्वयं व्यक्त होकर रंगों की क्रीड़ा मान रह जाती हैं। पूर्ण चित्रों की अपेक्षा उसके रेखांकित एवं स्केच अधिक सुन्दर हैं। १८३० में हुई फ्रांस की क्रांति का उसने अपने चित्रों के द्वारा अभिनन्दन किया है। हर्बट रीड के विचार से वह बहुमुखी प्रतिभा का कलाकार था और स्वच्छन्दतावाद की सीमा में नहीं बाँधा जा सकता।

कोरॉ (Camille Corot) १७६६-१८७५—कोरॉ चित्रकार होने के साथ-साथ एक कुशल राजनीतिज्ञ भी था। उसका जन्म पेरिस में हुआ था और आरम्भिक शिक्षा शास्त्रीय दृश्य-चित्रकारों के द्वारा सम्पन्न हुई थी। १८२५ में स्विटजरलैण्ड होता हुआ वह इटली गया। उसने अपना अधिकांश समय रोम में ही व्यतीत किया और वही रहकर प्रकाश, आकृति, विस्तार आदि का रंगों के अलों के माध्यम से अध्ययन किया, रेखांकन के द्वारा नहीं। १८२७-३४ के मध्य उसने फ्रांस तथा इटली की विस्तृत यात्राएँ की। इनके मध्य उसने, अनेक स्केच अंकित किये। बारम्भ में उसने इन रेखाचित्रों से छुँघली तथा फूली-फूली आकृतियों एवं हरे रंग की अधिकता वाले

दृश्य-चित्र निमित्त किये जिनको बहुत अधिक लोकप्रियता मिली। आगे चलकर उसने इस शैली को छोड़ दिया। वह स्वभाव से बड़ा दयालु था और दीन-हीनो की बहुत सहायता करता था।

उसे प्रायः वारविजन स्कूल का दृश्य चित्रकार माना जाता है। देहावों के शान्त, उर्ध्वजनाहीन तथा नैसर्गिक वातावरण में उसके चित्रों ने जन्म लिया है। यही कारण है कि उसके दृश्य-चित्र काव्य के समान आनन्द प्रदान करते हैं। भवनो तथा निर्बाधरो आदि को उसने चित्रों में बहुत दूरी पर दिखाया है और उन्हें प्राकृतिक दृश्य का ही एक अंग बना दिया है। दृश्यों में वह बलाद चोरों की भाँति प्रकाश का उत्तम अंकन तथा पुसिन की भाँति आकृतियों का खेष्ट संयोजन करता था। शान्त वातावरण होते हुए भी उसके दृश्य-चित्रों में ससार से विरक्ति का भाव नहीं है। दृश्यों में वह मानवाकृतियों को भी वही कुशलता से अंकित करता था।

दृश्य-चित्रों के अतिरिक्त उसने आवृत तथा अनावृत मानवाकृतियों का भी अंकन किया है। यद्यपि इनमें शास्त्रीय नियमों का आधार नहीं लिया गया तथापि आकृतियों की मासलता, उभार तथा घनत्व आदि का स्पष्ट आभास बहुत कम छाया-प्रकाश और थोड़े ही प्रयत्न में दे दिया गया है। उसके रेखाचित्र इस दृष्टि से अनुपम हैं। उसकी आकृतियाँ उसे पिकासो तथा ग्राक के समकक्ष माने में समर्थ हैं। उसने लगभग पाँच हजार चित्रों की रचना की है।

मिले (Jean Francois Millet १८१४-७२ ई०)—यह किसान का वेटा था और पेरिस में कला की शिक्षा प्राप्त करने के पश्चात् श्रृंगारपूर्ण अनावृतताओं के स्थान पर ग्रामीण दृश्यों का चित्रण करने लगा था। कुछ समय तक उसने व्यक्ति-चित्रण भी किया था। उस पर दामिये का प्रभाव भी पड़ा। १८४८ में जब उसने पेरिस के सेलून में एक ग्रामीण विषय का चित्र प्रदर्शित किया तो उसकी बहुत आलोचना हुई। १८४६ में वह वारविजन चला गया और शेष जीवन वही व्यतीत करते हुए कृषकों, श्रमिकों, प्राकृतिक दृश्यों तथा नौकाओं के चित्र चरेहते लगा।

मिले की तुलिका ने दृश्य-चित्रण को फ्रेंच कला में न्यायोचित स्थान की अधिकारी बनाया। शास्त्रीयता-वाद तथा स्वच्छन्दतावाद दोनों ही भास में प्रायः मानवाकृति का आधार लेकर चले थे। मिले इसे छोड़कर प्रकृति के आँगन में पड़ुआ और वहाँ के सौन्दर्य को औद्योगिक रूपों से उत्पन्न नागरिक समाज के समक्ष प्रस्तुत किया। उसके दृश्य-चित्र प्रकृति के मायालोक और आत्मा की कविता का गौन्डर्यमय दर्शन हैं। यद्यपि उसने भावनाओं को प्रभुलता देकर ही दृश्य-चित्रण किया है तथापि इस स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति ने आगे चलकर प्रकृति के सुषम-निरीक्षण को बल दिया और उसकी प्रेरणा से ही यथार्थवाद को जन्म मिला।

डॉमिए (Daubier १८०८-१८७६ ई०) :—इसका जन्म मार्सेलीज में हुआ था और बचपन में ही अपने पिता के साथ पेरिस चला आया था। आर्थिक विपत्ति का जाने के कारण इसे अल्पायु में ही भरण-पोषण की चिन्ता परनी पड़ी। बचपन से ही उसे चित्रकला का शौक था और गन्दी रसियों के वातावरण में जब कभी उतका मन दुःखी होता तो वह भूख संग्रहालय देखने चला जाता। उसे न कोई कला की शिक्षा देने वाला था और न अच्छे-बुरे चित्रों की पहचान बताने वाला था, किन्तु जिन चित्रों में उसने जीवन की पीड़ा का मार्मिक अंकन देखा उन्हीं की ओर वह आकर्षित होने लगा। इनका चित्रकार था रेम्ब्राँ। इसके साथ ही वह याइकेल एंजेलो के मूर्ति-मिल्प की ओर भी आकर्षित हुआ क्योंकि उसमें उन प्रसिद्ध मूर्ति-मिल्पी के समान ही चारित्रिक विशेषताएँ उभरने को माधुल हो गयी थीं। मन में स्पष्टता का प्रायः लिये बासक दामिये घर में रेम्ब्राँ के समान स्केच और माइकेल के मर्मा मिट्टी की आकृतियाँ बनाने का प्रयत्न करने लगा।

बुद्ध समय के लिये उसे म्याथालम में एक छोटी-सी नौकरी मिल गयी। इसके उपरान्त उसने एक पुस्तक-विप्रेता के यहाँ काम किया और तदुपरान्त वह एक व्यावसायिक कलाकार बन गया। बीस वर्ष की आयु

होने तक उसने लियोपार्डो मे दक्षता प्राप्त करली थी और उसने इस समय जो चित्र छापे हैं वे रेखाकन तथा चरित्र-चित्रण की दृष्टि से फ्रेंच कला मे अद्वितीय हैं। उसकी ओर एक पत-सम्पादक बाधित हुआ और अवाध स्वतन्त्रता की शर्त पर उसने उसके यहाँ कार्य करना स्वीकार कर लिया। उसके व्यक्तित्व साप्ताहिक रूप में छपते और उन्हें देखकर ओर्लोफ़्स के राजनीतिज्ञ तथा राज्य के मन्त्री तिलमिला जाते। अपने व्यक्तित्व के कारण उसे जेल-यात्रा भी करनी पड़ी किन्तु उसने कभी इसका दुःख नहीं माना। वह विभिन्न पलों के हेतु व्यर्थ—चित्त बना कर ही जीविकोपार्जन करता रहा।

नगर के बहुत पुराने भाग में वह अपनी पत्नी के साथ रहता था। १८४८ से, जबकि उसका विवाह हुआ था, वह तैल-चित्रण भी करने लगा। किन्तु इससे उसे कोई आय नहीं होती थी। शाम को एक कर वह बाहर नौकाओ, मछुओं तथा घोड़ियों को खिडकी मे से टकटकी लगाकर बैठा करता। उनके हेतु उसके हृदय मे अपार सन्वेदना थी। अपने अन्तिम समय तक उसे इन चीजों-हीनो का ध्यान रहा। वृद्धावस्था में वह बहुत निर्धन हो गया था। उसकी आँखें भी कमजोर हो गयी थीं और व्यर्थ-चित्रों से जल-मुन कर उस पर विरोधियों ने मुकदमा भी आरम्भ कर दिया था। इस समय कौरों ने उसकी बहुत सहायता की। १८७८ मे उसके चित्रों की प्रदर्शनी हुई किन्तु उससे बिके चित्रों से मेचरी का किराया भी पूरा न हुआ। अगले वर्ष ही अन्धा और सक्ने का शिकार बॉमिए चल बसा और उसे राज्य की ओर से दफन कर दिया गया।

बॉमिए ने कभी किराये के माडेल से अपने चित्र नहीं बनाये। उसका कथन था कि पेरिस के चलते-फिरते मनुष्य ही मेरे आदर्श हैं। वह उनके चरित्र और भावना मे प्रवेश करने का प्रयत्न किया करता। वह बाहरी आकार लेकर नहीं बल्कि अनुभूति के आधार पर चित्रों की रचना करता था और उसकी यह विशेषता फ्रेंच कला मे अद्वितीय थी। उसने न्यायालय मे कार्य किया था और उसका मत था कि 'संसार मे बकीस के चलते हुए मुख से बहकर बिचल कोई भी बस्तु नहीं है। अपराधी को बचाने के लक्ष्य से वह कितने योग्य और बनावटी तर्क न्यायाधीश के सामने रखता है, इस प्रकार वह न्याय को भी हास्यास्पद बना देता है।' किसी भी चित्रकार ने मनुष्य के मुख को इतनी अधिक क्रियाशीलता सहित प्रस्तुत नहीं किया जितना बॉमिए ने बकीसों की आकृतियों मे किया है। कहा जाता है कि उसने ४१०० लियोपिज बनाये थे। तैल-चित्रों मे "तीसरी श्रेणी का रेल-डिब्बा" उसका प्रसिद्ध चित्र है जिसमे विभिन्न मूढ़ाओं तथा भावों को प्रदर्शित करने वाली अनेक मुखाकृतियाँ चित्रित हैं। उसने जल रंगों से भी चित्र अंकित किये हैं।

बॉमिए की शैली मे माइकेल एंजिलो के समान आकृतियों की गठन और रेम्ब्राँ के समान छाया-प्रकाश के द्वारा भावों का प्रदर्शन मिलता है। उसने बाँध, जेरीकाल्त्, देनाक्रा तथा अन्य स्वच्छन्दतावादी कलाकारों का कार्य भली प्रकार देखा था और वह यथार्थवादी कलाकार कुर्बो का समकालीन था। उसकी मृत्यु के पूर्व ही प्रभाववादी शैली का प्रचार होने लगा था और अनेक श्रेष्ठ कृतियाँ सामने आ चुकी थी। इस प्रकार वह कई प्रवृत्तियों के मिलन बिन्दु पर खड़ा हुआ था किन्तु इन सबसे अप्रभावित वह अपने मार्ग पर अग्रिम रहा आया। गरीबी और अत्याचारों के खिलाफ समान पर व्यर्थ करने में उसने लियोपार्डो का प्रयोग सोया से भी अधिक सफलता से किया है। उसके चित्र मानवीय पीड़ा की कल्पना गाथा हैं। भूखाकृति की व्यञ्जना, मुद्रा एवं सामाजिक द्वन्द्व को प्रस्तुत करने मे वह बेजोड़ है। बॉमिए मे यथार्थवादी शैली के हेतु दैनिक जीवन के सर्वसाधारण विषयों के वादार्थ उपस्थित कर स्वच्छन्दतावाद को यथार्थवाद मे परिणत होने का अवसर प्रदान किया। मध्यकाल के उपरान्त कला मे जो मानव-मूल्य स्थापित हुए हैं उनमे उसका योग सबसे अधिक है।

### ब्रिटिश दृश्य-चित्रण तथा स्वच्छन्दतावाद

यूरोप की कला में दृश्य-चित्रण पूर्ण विकसित होता रहा है। विषय का बन्धन उसके लिए कभी रोड़ा नहीं बना। दृश्य-चित्रकार अपनी मौखिक के अनुसार ही टेक्नीक विकसित करने में समर्थ हुए। पुराने समय में दृश्य-चित्रण स्वतन्त्र कला नहीं थी। यो तो मिस्री चित्रों में कहीं-कहीं प्राकृतिक दृश्यों का अंकन हुआ है पर वे दृश्य-चित्रण के सक्षय से नहीं बनाये गये हैं। वास्तव में पुनरुत्थान काल से ही चित्रकला में दृश्य-चित्रण का विकास हुआ है। टिण्डोरेट्टो, ज्योर्जियोन एच द्यूरर आदि इसके विशेष प्रयोक्ता थे। दृश्य-चित्रकारों ने आरम्भ में डच स्कूल से प्रेरणा ली। इनकी पीछे से दो बाबाएँ हुई—फ्लेमिंग तथा इंग्लिश। जल रंगों के अधिक प्रयोग से ब्रिटिश दृश्य-चित्रकार प्रकाश तथा वातावरण का चित्रण सफलता से कर सके। फ्रांस में प्रभाववादी कलाकारों ने रेखा तथा वनत्व को संशय कर दिया और शुद्ध रंग की सवेदना मात्र शेष रह गयी। चित्रों की आकृतियों में उभार दिखाने की जो प्रवृत्ति अब तक चली आ रही थी—यह उसके विरुद्ध आन्दोलन था। याने तथा मोने इसके अग्रणी थे। इस प्रकार फ्रांस में उन्नीसवीं शती का जन्म हुआ।

इंग्लिश परम्परा में दृश्य-चित्रण का विशेष महत्व है। प्रकृति के प्रति ब्रिटिश कलाकारों का विशेष रोमांटिक भाव रहा है। इसका स्वरूप बिखरा हुआ, विधायक, पलायनवादी और उन्मुक्त है। ब्रिटिश दृश्य-चित्रकारों ने अपनी रंगमयता को प्रकृति से उद्गृह्य करके 'प्युट्रनीय' गरिमा के साथ प्रस्तुत किया है। ब्रिटिश दृश्य-चित्रकारों की रंग-योजना उष्ण रहती है। तूलिका के स्पर्श छोटी-छोटी तथा टूटी हुई रेखाओं का सृजन करते हैं। निर्माकित कलाकार दृश्य-चित्रण में विशेष प्रसिद्ध हो गये हैं —

रिचर्ड विल्सन (Richard Wilson १७१३/१४-८२ ई०)—यह प्रथम महत्त्वपूर्ण इंग्लिश दृश्य-चित्रकार माना जाता है। रिचर्ड पादरी का बेटा था जिसने उसे आरम्भ से ही अच्छी शास्त्रीय शिक्षा दिलाने का यत्न किया। इसके फलस्वरूप दृश्य-चित्रण के प्रति उसमें इटासियन रुचि उत्पन्न हो गयी थी। क्लास, गेस्सार् तथा डच चित्रकार क्यूप (Cuyt) से उसे विशेष प्रेरणा मिली। १७४० ई० में वह लन्दन आया और एक ब्यक्ति-चित्रकार के रूप में शीघ्र ही विख्यात हो गया। १७४६ तक उसने दृश्य-चित्रण भी आरम्भ कर दिया। फाउण्डलिंग चिकित्सालय में उसके दो तस्कावीन दृश्य-चित्र अभी तक सुरक्षित हैं। कुछ समय पश्चात् उसके जीवन में परिवर्तन आया। उसने अपना सारा समय दृश्य-चित्रण में ही लगाया आरम्भ कर दिया और वह इटली की ओर आकर्षित होने लगा। १७५० में वह वेनिस गया। वहाँ उसका अधिकारण समय रोम तथा कैप्पेना में ही व्यतीत हुआ। वहाँ उसकी कला पर इटालियन शैली का स्थायी प्रभाव पड़ा। १७५७ के लगभग वह इंग्लैंड लौटा और इटली के दृश्यों का ही चित्रण करता रहा। उसके विचार से शास्त्रीय विषयों तथा शास्त्रीय टेक्नीक की इम्ति से ऐसा करना आवश्यक था। सम्भवतः तस्कावीन पर्यटकों को ये बहुत आकर्षक लगते थे।

इसके उपरान्त उसने इंग्लैंड तथा वेल्स के चित्र इटालियन पद्धति से अंकित करने आरम्भ कर दिये। देहाती परो के भी चित्र वह बनाने लगा था। १७६० के आस-पास उसने इटली की पुनरुत्थानकालीन महान् शैली में पौराणिक गाथाओं का चित्रण उसी प्रकार आरम्भ कर दिया जिस प्रकार ब्यक्ति-चित्रण के क्षेत्र में रेनाल्ड्स ने महान् शैली की घोषणा की थी। किन्तु विल्सन को उसकी तुलना में बहुत कम ख्याति मिली। वह प्रायः उपेक्षित ही रहा। १७६८ में आरम्भ होने वाली अकादमी का वह संस्थापक सदस्य था। १७७६ में जब उसने चित्रण छोड़ दिया और उस पर अत्यन्त गहरा आघात हुआ तो उसे अकादमी में पुनः सम्मेलन बना दिया गया।

अपने चित्रों में रिचर्ड विल्सन डिजाइन के समय से उत्पन्न सौंदर्य को शास्त्रीय रूप में प्रस्तुत करता था। दृश्य में प्रकाश का प्रभाव वह बसाद तथा हालैण्ड के चित्रकारों की भाँति दर्शाता था। ये चित्र इतने प्रभावशाली

हैं कि इनकी असंख्य अनुकृतियाँ हुई हैं। इनकी प्रेरणा रोषन है और कान्स्टेबल नामक दृश्य-चित्रकार की नैसर्गिकता के पूर्ण विरोध में है। उसने एक ही दृश्य को कई प्रकार से चित्रित करने का प्रयत्न किया है। उसमें स्वच्छन्दतावाद के पूर्व की उस प्रवृत्ति के भी प्रथम दर्शन होते हैं जिसे प्रकृति के प्रति सुविचारित प्रेम कहा जा सकता है। उसके दृश्य-चित्रों में सीमा-रेखा की स्पष्टता, रोंकोको की खयालमक्का तथा शास्त्रीय शैली की गहनशीलता एवं रचना-विधि मिलती है। रिचर्ड विल्सन के दृश्य-चित्रों की अग्रभूमि में दोनों ओर वृक्ष अथवा भवन अंकित रहते हैं बीच में रिक्त मार्ग होता है जो सामने हूबते हुए सूर्य वाले क्षितिज तक जाता है। अग्रभूमि में कुछ आकृतियाँ भी अंकित रहती हैं।

थॉमस गेंसबरो (Thomas Gainsborough १७२७-८८ ई०) गेंसबरो का जन्म सूडबरी में हुआ था किन्तु १७४० ई० में वह लन्दन चला आया। कुछ दिन तक यहाँ के चित्रकारों से शिक्षा ग्रहण करने के उपरान्त उसने यथार्थवादी शैली में दृश्य-चित्रण आरम्भ किया। सत्रहवीं शती की बच चित्रकला में उसे सर्वाधिक आकर्षित किया था। लन्दन के चित्र-व्यापारियों के यहाँ वह पुराने बच दृश्य-चित्रों की मरम्मत किया करता था और स्वयं को इस शैली का चित्रकार समझता था। वह जीवन भर अपनी आन्तरिक वृत्तियों की वृत्ति के हेतु दृश्य-चित्रण करता रहा किन्तु आजीविका के हेतु व्यक्ति-चित्र बनाता रहा। इसी लक्ष्य से १७४८ ई० में उसने अपनी जन्मभूमि में एक वृक्षान बोली, किन्तु १७५० में वह दृश्य-चित्र चला गया और वहाँ से १७५६ में वापस पहुँचा। इस समय वह प्रभावित दृश्य-चित्र बनाता था और छोटी-छोटी आकृतियों से युक्त घटना-चित्र (बैसे-उद्यान में वार्तालाप आदि) भी अंकित करता था। इन पर फ्रैंच चित्रकार वातो का प्रभाव है। दृश्य-चित्रण में भी कहीं-कहीं फ्रांस का प्रभाव मिल जाता है। वाप एक फ्रैन्नेविल नगर था और वहाँ उसे व्यक्ति-चित्रण के पर्याप्त अवसर मिले। इस समय के उसके कार्य में पहले जैसी सत्कृष्टता नहीं है बल्कि एक प्रकार की फ्रैन्नेविल शक्ति और मानवाकृतियों के पीछे काल्पनिक दृश्य-चित्रण मिलता है। 'ठसू-बाय' नामक कृति पर वान डाइक का प्रभाव स्पष्ट देखा जा सकता है। ऐसे चित्रों में उसने माडेन को वान डाइक के समान वेष्ट-भूषा में ही अंकित किया है। इस समय भी वह दृश्य-चित्र बनाता रहा किन्तु इनमें अध्ययन के स्थान पर स योजनो की नवीनता मात्र दिखाई देती है। कहीं-कहीं इनमें रंगों का वैभव भी है जैसे पृथिवी से भरी गाड़ी (The Harvest wagon) नामक चित्र में। १७६१ में उसने लन्दन में चित्र प्रदर्शित करना आरम्भ किया। १७६८ में जब रायल अकादमी की स्थापना हुई तो वह उसका सदस्य चुन लिया गया। १७७१ ई० में अकादमी से उसका श्रगृहा हो गया और उसने चित्रों का प्रदर्शन बन्द कर दिया। उसने रेनाल्ड्स से शर्द्धा की और अनेक व्यक्तियों ने इस शर्द्धा को प्रोत्साहित भी किया, किन्तु दोनों की शैली में पर्याप्त अन्तर है। रेनाल्ड्स की अपेक्षा गेंसबरो चित्र में अधिक सादृश्य ले आता है। फिर भी उसके चित्रों में केवल यन्त्रवत् अनुकृति है, माडेन अथवा चित्रकार की वात्सा नहीं है। रेनाल्ड्स की अपेक्षा वह रंग भी अच्छे भर लेता था। पचापि रेमसे १७८४ ई० तक राजकीय चित्रकार रहा था और रेनाल्ड्स को सम्राट ने अकादमी के अध्यक्ष एवं दरबार में नाइट के पद पर प्रतिष्ठित किया था तथापि राजपरिवार के सदस्य गेंसबरो से ही चित्र बनवाना पसन्द करते थे। १७८४ में रेमसे की मृत्यु होने पर राजकीय चित्रकार का पद रेनाल्ड्स को प्राप्त हो गया था किन्तु सम्राट की सहायभूति गेंसबरो के साथ ही रही। इस प्रकार यह शर्द्धा बहुत बड़ चुकी थी। १७८० के उपरान्त गेंसबरो ने म्यूरिल्लो के अनुकरण पर अनेक फैंसी चित्र बनाना आरम्भ कर दिया। परन्तु दृश्य-चित्रों में वह स्वेन्स से प्रभावित दिखायी देता है। उसके अन्तिम दृश्य-चित्र बहुत सुन्दर बन पड़े हैं।

गेंसबरो अपने चित्रों में स्वयं ही कार्य करता था। उसने कभी किसी अन्य कलाकार से उनमें सहायता नहीं ली। वह बहुत सम्बन्धी सूत्रिका से पानी के समान पतले तैल रंगों से कार्य करता था।



टर्नर (Joseph Mallord William Turner १७७५-१८५१ ई०)—ब्रिटिश चित्रकला के इतिहास में टर्नर अद्भुत प्रतिभाशाली एवं सगुनी कलाकार हो गया है। उसने सुन्दर तथा जीवन्त दोनों को गहराई से देखा और प्रत्येक प्रकार के दृश्य-चित्र बंकित किये। उसकी रचि शास्त्रीय ढंग की थी। प्रायः समुद्री दृश्य, नदियाँ, पर्वत, सुन्दर भवन, चमकती हुई धूप और गम्भीर तथा विहास मेवों से आच्छादित आकाश उसे बहुत प्रिय थे। उसका मुख्य उद्देश्य प्रकृति की विहासता और गर्वकरता का चित्रण करके दर्शकों को आश्चर्य-विभोर करना था। यह प्रभाव उत्पन्न करने के हेतु उसने प्रकाश को विमृशित भी किया है।

टर्नर एक नाई की सन्तान था। आरम्भ से ही उसमें कलात्मक प्रतिभा पर्याप्त विकसित थी। १७८६ ई० में उसने 'रायल अकादमी' में प्रवेश किया और १७९१ में वहाँ अपने चित्रों की प्रथम प्रदर्शनी आयोजित की। उस प्रदर्शनी की जीवन्त भर कृपा रही और वह भी उसका सदैव कृतज्ञ रहा। सत्ताईस वर्ष की आयु में वह वहाँ परिप्रेक्ष्य का प्रोफेसर नियुक्त हुआ और १८४५ ई० में उपाध्यक्ष निर्वाचित कर लिया गया। आर्थिक विनियोग में भी वह कुशल था अतः वहाँ तक वह अकादमी के आय-व्यय का सेला-परीक्षक भी रहा था। १७९२ में उसने अपनी प्रथम स्केच-यात्रा आरम्भ की और अगली वर्ष के शरी में भी उसकी ये यात्राएँ समय-समय पर होती रही। डा० गुनरो के घर गर्टिन (Girtin) नामक चित्रकार से उसकी भेंट हुई और टर्नर पर उसका ग्राहक रूप से प्रभाव पड़ा। आज इन दोनों के जल-रंगों से निर्मित चित्रों में भेद कर पाना सरल नहीं है। १७९६ तक टर्नर जल रंगों द्वारा स्थानीय जलवायु का ग्यान रखते हुए चित्राकृत करता रहा किन्तु इस समय से उसने तैल रङ्गों में भी कार्य आरम्भ कर दिया। इस समय के उसके पत्रचर्चका का नदीतट और चाँदनी नामक दो चित्रों पर सर्वहवीं शताब्दी के चित्रकला का प्रभाव है। इसके उपरान्त टर्नर विलसन तथा क्लाव से प्रभावित हुआ और १८०० के लगभग उसने महान शैली में रचना करना आरम्भ कर दिया। १८०२ में वह नेपोलियन द्वारा जूटे गये चित्रों की प्रदर्शनी देखने छूट गया। वहाँ उसने पुश्तान की पर्याप्त प्रशंसा की किन्तु १८०३ में उसने जो चित्र बंकित किये उनमें स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति है। इस चित्र को 'अपूर्ण' कहकर बहुत आलोचना की गयी। इस के उपरान्त क्लावे आलोचक उस के पक्ष तथा विपक्ष में बहुत समय तक लड़ते रहे। इन आलोचनाओं से उसके बड़े चित्रों का विक्रय प्रभावित हुआ और १८०६ में उसके चित्र बेकार समझे जाने लगे। स्वयं टर्नर भी चित्रकला के शौक को बहुत बुरा कहने लगा था। कुछ समय पश्चात् उसमें साहस का संचार हुआ और १८०६ से १८१६ के मध्य उसने विभिन्न प्रकार के दृश्य चित्र उत्कीर्ण करके छापे। यह चित्र—अच्छा जो 'साइबर स्टुडियोरम' नाम से प्रसिद्ध है, असफल रही। १८१६ में वह इटली गया। वहाँ से लौटने पर उसके तैल चित्रों में अधिकारिक शैली चमक जाने लगी जिसके प्रयोग वह जल-रङ्गों में कर चुका था। अब वह रङ्गीन प्रकाश की बात सोचने लगा। १८२८ में वह पुनः इटली गया और १८३५ तथा १८४० में वेनिस की यात्रा की। इस समय के चित्रों में वेनिस के प्रभाव से प्रकाश का बड़ा ही अनोखा प्रभाव है। इस समय तक जनता की रचि उसकी ओर से हट चुकी थी किन्तु सहवा रस्किन ने उसका पक्ष लेना आरम्भ कर दिया। १८४३ में 'रस्किन ने 'आधुनिक चित्रकार' (Modern Painters) नामक पुस्तक लिखी और उसमें सत्य, शिव तथा सुन्दर्य की स्थापना के कारण टर्नर के दृश्य-चित्रों को प्राचीन आचार्यों की कला से श्रेष्ठ बताया। टर्नर ने अन्तिम समय में तीन सौ तैल-चित्र तथा लगभग बीस हजार रेखाचित्र एवं जल-रङ्गों में निर्मित चित्र राष्ट्र की सेवा में समर्पित कर दिये।

टर्नर ने अपनी कला के द्वारा प्रकाश का प्रयोग विकसित किया। उसने यूरोपीय महाद्वीप के विहास क्षेत्रों का भ्रमण करके अनेक चित्र बनाये। उसका समुद्री अध्ययन बहुत अच्छा था। उसके सर्वश्रेष्ठ चित्र वे हैं जिनमें उसने प्रकाश तथा धरातलीय प्रभावों के समन्वय से महाप्रलय के दृश्य उपस्थित किये हैं। प्रकृति की भयानकताओं का उसने बड़े साहस के साथ स्वयं अनुभव किया था। रस्किन के अनुसार टर्नर में धन, ईमानदारी, उदारता,

दयालुता एवं दृढ़ता आदि गुण थे जिनके कारण ही वह अपनी शैली के निर्माण में सफल हुआ। वह विलियम वर्ड्सवर्थ नामक कवि का समकालीन और उसी के स्तर का दृश्य-चित्रकार था। उसे हम प्रभाववाद तथा अधि-भ्यंजनावाद दोनों का पिता कह सकते हैं (फ्रेंच प्रभाववादी तथा जर्मन अधिभ्यंजनावादी उससे प्रभावित हुए थे)। अपनी विशिष्ट शैली में टर्नर का काम बड़ा ही वैविध्यपूर्ण है। उसका 'जल-रङ्गो' में किया हुआ बारम्भिक कार्य पीछे के तैल-चित्रण से बहुत अच्छा है।

**कान्स्टेबिल (John Constable १७७६-१८३७ ई०)**—आधुनिक कला के प्रणेताओं में गोया, डेविड तथा टर्नर के साथ ही कान्स्टेबिल का नाम लिया जाता है। वह प्रायः इंग्लैण्ड में ही रहा। उसके चित्रों की प्रथम प्रदर्शनी १८०२ ई० में हुई किन्तु उसका अधिक स्वागत नहीं हुआ। १८२६ में वह रायल अकादमी का पूर्ण सदस्य बना लिया गया। आसीन दृश्यों की प्रेरणा से ही उसने दृश्य-चित्रण आरम्भ किया था। १८०६ में उसने लेक नामक जलपद का भ्रमण किया। ओस से भीगी घास के विशाल चरागाहों, पनचकियों, नील समीर से प्रेरित आकाश आदि के मध्य वह विशेष आनन्दित होता था। सन्धन के वातावरण को समझने में व्यूक होवार्ड के उत्सम्भवी चित्रों से उसे बहुत सहायता मिली थी। १८२४ में उसे "भूसा बाड़ी" तथा "घूल का दृश्य" नामक चित्रों पर पेरिस के सेलून में स्वर्ण पदक प्राप्त हुआ। फ्रांस में उसकी कला ने बारबिजन स्कूल के विकास को प्रभावित किया (यह स्कूल मध्य १८वीं सदी के कतिपय फ्रेंच दृश्य चित्रकारों द्वारा फौन्टेनब्लू के वन में स्थापित किया गया था। इन कला-कारों का उद्देश्य प्राणीय तथा कृषक जीवन को पूरी सचाई से अङ्कित करना था। इन्हें हम प्रभाववाद के भ्रमण कह सकते हैं)। स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन को भी इसकी शैली से पर्याप्त प्रेरणा मिली।

कान्स्टेबिल की कला पर समझी शक्ति की उच्च चित्रकला का प्रमुख प्रभाव था। वह इस परम्परा का महात् विन्नकार था। टर्नर उससे कुछ अधिक समय तक जीवित रहा था अतः उसके मरने के उपरान्त टर्नर ने प्रकृति के दूसरे ही पक्ष का चित्रण किया जो प्रायः जाँघी, तूफान, बाधु और जल से प्रमुखतः सम्बन्धित था। इनके विपरीत कान्स्टेबिल को लहलहाते बेत, झुके हुए बादल और फटा-फटा आकाश अधिक प्रिय थे। श्रुतियों का परि-वर्तन उसे बहुत अच्छा लगता था। तीव्र प्रकाश के साथ वह गहरी छाया का भी प्रयोग करता था। उसने बादामी रङ्ग लगाते की पुरानी पद्धति को छोड़ दिया, प्राकृतिक नीले तथा हरे रङ्गों का प्रयोग किया और सबेवनों के अनुसार रङ्गों की योजना की। कान्स्टेबिल की दृष्टि में कोई वस्तु भद्दी नहीं थी। उसकी यह विशेषता थी कि एक ही दृश्य को अनेक बार बनाकर वह प्रकृति की विभिन्न शक्तियों का साक्षात्कार करना चाहता था। उसके विषय घर के अन्दरे से लेकर जङ्गल के खुले प्रकाश तक विखरे हुए हैं। उसकी कला में 'वारीकी' का भभाव है। यह आधुनिक कला की एक नकारात्मक विशेषता है। आधुनिक कलाकार यह समझता है कि चित्र को वारीकी से पूर्ण करने से वस्तु की नैसर्गिक गति नष्ट हो जाती है। कान्स्टेबिल के रेखाचित्रों में शक्ति सवेदनाओं का अङ्कन हुआ है। उसने विभिन्न घरातलीय प्रभावों तथा वातावरण को भी बड़ी सावधानी से चित्रित किया है। उसके चित्रों में प्रकाश कुछ निश्चित स्रोतों से आता है और बँसा हुआ चलता है।

**विलियम ब्लेक (William Blake १७५७-१८२७ ई०)**—ज्येष्ठ को अर्थात्किक ससारे के अनुभव शीघ्र में ही प्राप्त होने लगे थे। जब वह केवल चार वर्ष का था, एक खिडकी में उसे ईश्वर का मुख दिखाई दिया और वह भय से काँपने लगा। एक बार उसे वृक्ष की शाखा पर झूलते देवदूत मिले। इसी प्रकार एक और अवसर पर भीषण भीष्म में उसे एक महात् ईसाई सत्त के दर्शन हुए। जैसे-जैसे वह बड़ा होता गया, उसके इन आध्यात्मिक अनुभवों का क्षेत्र भी विस्तृत होता गया। यूरोपी की कला में वह सबसे बड़ा स्वच्छन्दतावादी कहा जाता है। इस गुण के कारण उसकी कला में कुछ ऐसी विशेषताएँ आ गयी हैं जिनकी अनुकृति कोई भी दूसरा कलाकार नहीं कर सका है।

विलियम ब्लेक का जन्म लन्दन में १७५७ ई० में हुआ था। उसके पिता धार्मिक प्रवृत्ति के थे अतः उन्होंने बालक ब्लेक के रहस्यात्मक मुकाम में बाधा नहीं पहुँचाई। यद्यपि ब्लेक चित्रकार बनना चाहता था किन्तु घरेलू परिस्थितियों के कारण उसके पिता ने उसे एक उत्कीर्णक के यहाँ काम सीखने भेज दिया। सात वर्ष तक वहाँ रहकर वह इस कला में पूर्ण पारंगत हो गया।

पन्चीस वर्ष की आयु में वह अपनी पत्नी कैथरीन के साथ जो एक मावी की पुत्री थी, सीसेस्टर स्थावर में रहने लगा। यद्यपि वह अशिक्षित भी किन्तु ब्लेक ने उसे सिखना, पढ़ना, चित्रों में रङ्ग भरना और स्वप्न देखना, सब कुछ सिखा दिया था। तत्कालीन साहित्यकार यीदुस के शब्दों में कैथरीन में 'असीम प्रेम और अकल्प्य सौहार्द' था। वे लन्दन में ही एक छोटे-से घर में निर्धनता में रहने लगे किन्तु धन का उनके लिये अधिक महत्व न था। ब्लेक दिन-रात परिश्रम करता। उसने कविताएँ, महाकाव्य और ब्रासदी काव्य का प्रणयन किया। मिल्टन, ग्रे तथा काउपर आदि की कविताओं का चिन्तन करके वह बीचिकोपार्जन करता था। उससे जो धन प्राप्त होता उसी में वह सन्तुष्ट रहता। उसे जन-कवि की चिन्ता न थी और सबसे अधिक तृप्ति उसे अपनी रचनाओं तथा पत्नी के प्रेम में मिलती।

स्वप्न-द्रष्टा चित्रकार प्रायः अच्छे चित्र नहीं बना पाते किन्तु ब्लेक की कल्पनाएँ बड़ी स्पष्ट हैं। उसके चित्र बहुत सुन्दर और मौलिक हैं। जब उसे धुन सवार होती तो वह भाष्यात्मिक लेख लिखने बैठ जाता और मोटी-मोटी पोपियाँ लिख डालता किन्तु उनका कोई महत्व नहीं था।

प्राचीन चित्रकारों की अवहेलना करते हुए वह अध्ययन के हेतु कभी प्रकृति के क्षेत्र में नहीं गया। माडेल की अनुकृति को वह कला नहीं मानता था। उसके विचार से प्रकृति तथा मनुष्यों की अनुकृति करना मूर्खों का काम था। वह केवल कल्पना में ही किसी आकृति अथवा दृश्य का साक्षात्कार करके उसे चित्रित करता था। आकृति के अध्ययन की शास्त्रीय पद्धति का बहिष्कार करके भी उसने जो चित्र बनाये हैं वे अपने सौंदर्य में बेजोड़ हैं।

१८०० ई० में वह बोग्नोर के निकट फेसफाम में पहुँचा। वहाँ वह तीन वर्ष रह्य। तत्पश्चात् वह पुनः अपने घर लौट आया। जोशुआ रेनल्ड्स का वह विरोधी था और उसे कला का शत्रु मानता था। जीवन के अन्तिम दिनों में उसे अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ा किन्तु उसके घनादय एवं विद्वान मित्रों ने उसकी बहुत सहायता की। प्राचीन रिनेसाँ, रेफा-चित्रों एवं ग्रीक कला की भाँसलता एवं यौन प्रभाव से रहित आकृतियों के आधार पर उसने 'द बुक आफ पोब' और दत्ति की 'ट्रिवाइन कामेडी' नामक रचनाओं का विस्तृत चिन्तन किया। उसकी रेफा कठोर और दोषहीन है। अनेक जड़ वस्तुओं को उसने मानवीय प्रतीकता के साथ प्रस्तुत किया है। उसकी आकृतियाँ लम्बी भद्रिकाओं में लयात्मक विधि से संयोजित रखी हैं जिनमें मुद्रा, तरंग एवं कुंडलियों का प्रयोग होता है। उसके आकार बड़े जीवन्त, क्रियाशील एवं नाटकीय हैं तथा उसके द्वारा ब्लेक ने सर्वव्यापकता की कृपा, प्रेममत्ता, दयालुता, कोप एवं अमान्यता आदि को व्यक्त किया है। उसने अपनी पुस्तकों को स्वयं ही छपा, सजाया, उनमें रंगीन आलेखन बनाये, उत्कीर्ण चित्रों से विभूषित किया और स्वयं उसकी बिल्दे बनायीं। जिन्होंने इन पुस्तकों को देखा है वे इनकी प्रशंसा करते नहीं बचाते।

ब्लेक की दृष्टि में ईवी अनुभव ही कला की प्रेरणा देते हैं, सांसारिक वस्तुएँ नहीं। प्रकृति को वह शांतता की दृष्टि मानता था और कला में वह ऐसे रूपों की सृष्टि करना चाहता था जो प्रकृति से श्रेष्ठ हैं। उसने शब्द रंगों के अतिरिक्त टेम्परा में भी कार्य किया है। "साम्प आफ इल्लोसे स", "साम्प आफ एम्पपीरिएल्स", "द बुक आफ पोब", "ट्रिवाइन कामेडी" आदि उसकी प्रसिद्ध कृतियाँ हैं। उसका आरम्भिक कार्य 'नवमास्त्रीयतावाद' से प्रभावित है किन्तु धीरे-धीरे वह माध्यवासीन एवं रोतिवादी चित्रकारों की ओर मुड़ गया है। इस समय उसने विस्तार

की तर्क पूर्ण संयोजन छोड़ दिया है तथा प्रकाश, रंग एवं रूप का पूर्ण व्यक्तिगत अनुभव पर आधारित प्रयोग करने लगा है। उसने जो कुछ भी अंकित किया है उसे अपनी कल्पना-शक्ति के बल पर श्रेष्ठ रूप में ही रखा है। उसका कार्य तत्कालीन बुद्धिवादी एवं स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का विरोधी है, किन्तु न्लेक को किसी भी कला-शैली अथवा सम्प्रदाय से पूरी तरह नहीं बाँधा जा सकता।

उसके पश्चात् ब्रिटेन के कलाकार अधिक यथार्थवादी हो गये। वे दृश्य-चित्र, अश्व-चित्र, ग्राम्यजीवन तथा पशु-समूहों का अधिक अंकन करने लगे। कला में रंगों का वैभव तथा विषयों की समृद्धि होने लगी।

**यथार्थवाद (Realism) लक्ष्य १८५० से लगभग १८६० तक**

स्वच्छन्दतावादी कला आन्दोलन में से यथार्थवादी प्रवृत्ति धीरे-धीरे उत्पन्न होने लगी थी, यह हम देख चुके हैं। कलाकार प्राचीन शास्त्रीय विषयों तथा इतिहास को छोड़कर समकालीन जीवन का चित्रण करने लगे थे। उच्चवर्ग तथा धर्माधिकारियों के प्रति घृणा का भाव बढ रहा था और मध्यम तथा निम्नवर्ग को कलाकार की सहानुभूति प्राप्त होती जा रही थी। कलाकार अपना और समाज का सम्बन्ध भी समझने लगा था। विश्व में उसने स्वयं को विभिन्न सामाजिक स्थितियों में चित्रित करना आरम्भ कर दिया, यहाँ तक कि वह अपनी चित्रशाला का भी अंकन करने लगा। उसने स्वयं को जनता के समक्ष कलाकार के ही रूप में चित्रित किया है।

यथार्थवादी कलाकारों ने शास्त्रीय विषयों की भाँति शास्त्रीय नियमों की भी अवहेलना की। उन्होंने चारों ओर के संसार को जिस रूप में देखा, उसी रूप में चित्रित करने का प्रयत्न किया। उसे उन्होंने न सुन्दर बनाने की चेष्टा की, न क्रूर बनाने की। आधुनिक कलाकार समाज का नियन्त्रण नहीं मानता, यह प्रवृत्ति भी यथार्थवाद से आरम्भ होती है। यथार्थवादी कलाकार प्राकृतिकतावाद एवं आदर्शवाद का भी विरोधी है। वह समाज की प्रशंसा का अंकन अनिवार्य मानता है। इस आन्दोलन का प्रमुख कलाकार तथा नेता गुस्ताव कुर्बे था।

**गुस्ताव कुर्बे (Gustave Courbet १८१९-७७ ई०)**—कुर्बे फ्रांस के जोरजास क्षेत्र में उत्पन्न हुआ था जो स्विटजरलैण्ड की सीमा के निकट है। १८४० में वह पेरिस गया और यहाँ लुव में चित्रों की अनुकृति करने लगा। साथ ही एक चित्रकार की हुकूमत पर भी उसे कुछ काम मिला गया। धीरे-धीरे उसकी कला में 'प्रवल प्राकृतिकतावाद' उभरने लगा जिस पर करैबजियो एवं वेनिस के कलाकारों का भी प्रभाव था। इस समय उसने दैनिक जीवन, व्यक्तियों, अनावृतानों, स्थिर-जीवन, फूलों, समुद्री एवं प्राकृतिक दृश्यों के चित्र अंकित किये। प्राकृतिक दृश्य प्रायः उसकी जन्म-भूमि के निकटवर्ती पर्वतीय प्रदेश के हैं जिनमें अनावृतानों, बाखेटों अथवा बर्फानी-वातावरण में मृगों को भी समाविष्ट कर दिया गया है। दैनिक-जीवन के चित्रों में उसने गरीबों का बड़ा ही मार्मिक चित्रण किया है (फलक १४-य)। मृत्यु विषयक एक चित्र में मानवाकार शालीस के लक्षभय आकृतियाँ हैं। वह धर्माधिकारियों से बहुत घृणा करता था और उसने शराब पीये हुए पुरोहितों का एक चित्र भी अंकित किया था जिसे एक कैथोलिक धर्मागुथापी ने खरीद कर नष्ट कर दिया। १८४८ की क्रांति में भाग लेने के कारण उसे बहुत हार्मि भी उठानी पड़ी। १८७१ में उसने नेपोलियन के स्मारक का एक स्तम्भ तोड़ डाला जिससे वह कारागार में डाल दिया गया। अन्त में वह स्विटजरलैण्ड भाग गया और वही उसकी मृत्यु भी हुई।

कुर्बे बौद्धिकता का विरोधी था यद्यपि नोइसेयर तथा अन्य लेखक आदि उसके मित्र थे। वह 'आदर्शवादी' कला का विरोधी था और उसने शास्त्रीय एवं स्वच्छन्दतावादी दोनों कला-शैलियों के प्रति विद्रोह किया। उसके अनुसार एक में साहित्यिक तथा दूसरी में विदेशी विषयों का दोष था। वह केवल यथार्थवाद को ही सच्चा जनवादी आन्दोलन समझता था। उसकी दृष्टि में श्रमिकों एवं कृषकों का चित्रण ही कलाकार के हेतु सर्वश्रेष्ठ विषय था। दृश्य में से काट-छाँट करना भी वह अनुचित समझता था किन्तु उसकी कला-कृतियों में इस सिद्धान्त का पूर्णतः

पालन नहीं हुआ है। पेरिस के सेलून में उसकी कृतियाँ निरन्तर प्रदर्शित होती रहती थी और १८४६ ई० में उसने स्वयं पदक भी प्राप्त किया था किन्तु उसकी कला की कटु आलोचना होती रहती थी। १८३१ तथा १८६७ में फ्रांस में अन्तर्राष्ट्रीय चित्र प्रदर्शनियाँ हुईं और कुर्वे ने इनके मुकाबले में अपनी विशाल प्रदर्शनियाँ स्वतन्त्र रूप में आयोजित की। यद्यपि इनका भी विरोध हुआ किन्तु यही से कलाकार द्वारा अपने चित्रों की व्यक्तिगत प्रदर्शनी आयोजित करने की प्रथा आरम्भ हुई। १८७३ ई० में वह फ्रांस से भाग गया अतः उस समय आधुनिक कला के प्रथम महापद्मान्दोलन-प्रभाववादी-की प्रगति से वह प्रायः अपरिचित ही रहा।

कुर्वे रूढ़ियों का निरास्त विरोधी था। उसकी चेष्टाएँ विद्रोहियों के समान थीं। उसने उन नई परम्पराओं को आगे बढ़ाया जिन्हें अन्य कलाकारों ने हतोत्साहित होकर छोड़ दिया था। सहजता, शीघ्रता तथा सवेदनशीलता में वह रेम्ब्रां के समान था। अपने चित्रों में समाज का छाया, जीवन का कारण उसे शीतान कहा गया। उसके सभी चित्र अच्छे नहीं हैं। उसके अच्छे चित्रों में समृद्ध रंग-योजना, छाया-प्रकाश का सुन्दर निबोह एवं नाटकीयता आदि गुण मिलते हैं। उसकी अनावृत्तियों में कहीं-कहीं बहुत अधिक शृङ्गारिकता आ गई है। जीवन के अन्तिम दिनों में उसकी चित्रशाला में कुछ मनुष्यकला कलाकार भी आ गये थे। उसने जो निरस्त-दृश्य-चित्र बनाये हैं वे अच्छे नहीं हैं। फ्रांस की आपेक्षा हालैण्ड, बेल्जियम तथा जर्मनी में उसकी कला का अधिक स्वागत हुआ। वह ऐसा प्रथम कलाकार था जिसने काल्पनिक भाषाओं के स्थान पर केवल दृश्यमात्र यथार्थ का चित्रण ही ठीक समझा। अपनी कला के द्वारा उसने इसे एक नवीन महत्त्व प्रदान किया।

कुर्वे के अतिरिक्त कोर्रो, दामिए, मिले, थियोडोर रुसो तथा चार्ल्स डाविनी की विभिन्न कलाकृतियों में यथार्थवाद का विकास हुआ है। प्रभाववादी कला भी अनेक बलों से इससे प्रभावित हुई। प्रभाववादी कलाकारों ने अपने चित्रों में सामाजिक विषयों का ही अकल किया था जिनकी पृष्ठ-भूमि यथार्थवाद निर्मित कर चुका था। कोर्रो आदि बारबिषन कलाकारों द्वारा अकल सामाजिक दृश्यों से ही प्रभाववादी कलाकार पिसारो एवं वान गॉग प्रेरित हुए थे।

प्रभाववाद को लोकप्रिय बनाने में मिले ने बहुत योग दिया। वह प्रमुखतः किसानों का चित्रकार था। उसके चित्रों में दैनिक जीवन के अन्तर्गत और खेत की मिट्टी का अभिनन्दन किया गया है। आधुनिक कला के विषयों के निर्धारण में इनका भी आधार रहा है। यही नहीं, आधुनिक शैलियों के निर्माण में भी सरलता का आदर्श रहा है। दृश्य-चित्रण में स्थानीय प्रकृति का समावेश उसी के कारण आरम्भ हुआ है। चार्ल्स डाविनी की कृतियाँ इसका प्रमाण हैं। इंग्लैण्ड का दृश्य-चित्रण और फ्रांस तथा इटली का सामाजिक, व्यक्ति एवं स्थिर-जीवन का अकल यथार्थवाद की परम्परा में होकर ही प्रभाववाद में आया है। सामाजिक यथार्थवाद को रूस में पर्याप्त प्रोत्साहन मिला है। इटालियन भविष्यवाद भी इसी से प्रेरित है। प्रथम विश्व-युद्ध के पश्चात् बीसवीं शती के जर्मनी में यथार्थवाद के प्रति पुनः उत्साह दिखाई दिया है। इटली में इसका एक और रूप 'नव-यथार्थवाद' के रूप में उभरा है। लोकप्रिय यथार्थवाद (Popular Realism) के नाम से १९३५—६० के आस-पास एक नवीन कला-आन्दोलन का सूत्रपात हुआ है जिसे 'पॉप कला' (Pop Art) भी कहते हैं। आलोचकों ने इसे कदाही भी कला, अकला तथा कला-विरोधी कला भी कहा है। इसमें विज्ञापन, पैकिंग एवं कला-चित्रों आदि में प्रयुक्त वस्तुओं, प्रतीकों तथा आकृतियों आदि को 'सजित कला' के ढाँचे में प्रस्तुत किया जाता है तथा उसकी अपेक्षा का माप-दण्ड वह 'शटका' है जिसे दर्शक ऐसी कलाकृति देखते समय अनुभव करता है।

जैसा कि अभी कहा जा चुका है, यथार्थवादी शैली का फ्रांस में अधिक स्वागत नहीं हुआ। कलाकार चित्रण-मदति, रंगों की चमक तथा शैली के विषय में कुछ नवीन प्रयोग कर रहे थे। कुछ कलाकारों ने एक दल बना कर जो प्रयत्न किये उनके परिणाम-स्वरूप आधुनिक कला में 'प्रभाववाद' का प्रवर्तन हुआ। आधुनिक कला

के समस्त आन्दोलन किसी-न-किसी रूप से प्रभाववाद से प्रभावित हुए हैं अतः यही से यूरोप में आधुनिक कला का सूत्रपात समझना चाहिये।

### प्राक्-राफेलवाद (Pre-Raphaelitism)

१८४० ई० के पश्चात् इंग्लिश कलाकारों के एक दल ने दृश्य कलाओं में सुधार करने के लक्ष्य से जिस आन्दोलन का सूत्रपात किया वह प्राक्-राफेलवाद के नाम से विख्यात हुआ। इस कला-प्रवृत्ति के प्रमुख प्रवर्तक विलियम होल्मन हण्ट (William Holman Hunt, १८२७—१८९०), जॉन एवरेट मिलैस (John Everett Millais, १८२६—१८६९), तथा दान्ते रोसेटी (Dante Gabriel Rossetti, १८२८—१८८२) थे। हण्ट एक स्टोर-मैनजर का पुत्र था, मिलैस मध्यवर्गीय परिवार में उत्पन्न हुआ था और रोसेटी इटालियन कवि था। इस दल के अन्य सदस्य फ्रीडरिक जार्ज स्टोफेन्स, विलियम माइकेल रोसेटी, टामस वुलनर तथा जेम्स कार्लिन्सन थे। हण्ट ने इस आन्दोलन के लक्ष्य इस प्रकार बताये थे—

१—वास्तव में मौलिक विचारों को व्यक्त करना; २—छाया-प्रकाश तथा संयोजन के समस्त शास्त्रीय नियमों को त्यागकर सीधे प्रकृति का अध्ययन करना; ३—घटनाओं को यथावत् प्रस्तुत करने की चेष्टा करना और अलंकरण आदि से बचना।

व्यावहारिक रूप में इन लक्ष्यों के परिणाम-स्वरूप प्रायः फ्रीट्स, शेक्सपियर एवं टेनीसन आदि के साहित्य तथा इतिहास के गम्भीर एवं अर्थपूर्ण अंशों का चित्रण किया जाने लगा। प्रायः खूबे वातावरण का अधिकाधिक अध्ययन हुआ। स्त्रीयों की अपेक्षा अधिक विविध वस्त्रों का प्रयोग किया गया तथा अधप्रभूमि का सावधानी एवं सूक्ष्मता से अंकन होने लगा। विशेषतः पुष्पों पक्षियों एवं पर्वतीय चट्टानों का पर्याप्त विवरणात्मक चित्रण हुआ। चरित्रगत विशेषताओं एवं अभिव्यञ्जना से पूर्ण मुद्राकृतियों का महत्त्व बढ़ा और केवल सुन्दरता का कोई स्थान न रहा। प्रायः कथा का स्पष्ट आभास देने वाली मुद्राओं का ही प्रयोग हुआ चाहे वे देखने में कितनी ही असुन्दर क्यों न लगें। यह सब तत्कालीन फेशनेबिल चित्रकारी के विरुद्ध था जिसमें सावकतापूर्ण विषयों को सीमित रंगों, आकृतियों एवं मुद्राओं की एक नैसी हुई परिपाटी के द्वारा व्यक्त किया जाता था।

सन् १८४८ ई० में जब प्राक्-राफेलवादी बन्धु संघ (Pre-Raphaelite Brotherhood) की स्थापना की गयी थी तो हण्ट तथा रोसेटी वीस वर्ष एवं मिलैस १६ वर्ष की आयु के थे। इनमें युवावस्था का उत्साह, वहाँ के प्रति असम्मान तथा आत्मश्लाघा की प्रवृत्ति थी। बन्धु-संघ नाम से लोग इसे प्रायः समस्त यूरोप में फैला हुआ दल मानते और इस पर शका करने लगे थे। १८४६ ई० की अकादमी की प्रदर्शनी में इन कलाकारों ने अपने चित्रों पर केवल पी० जार० वी० लिखा था। लोग इसका अर्थ नहीं समझ सके अतः इनके चित्रों की प्रशंसा की गयी। हण्ट के रेंजी (Rienzi) नामक चित्र के हेतु रोसेटी ने रोमन व्यामाधिकरण तथा मिलैस ने सैनिक के रूप में ‘माजेल का कार्य’ किया था। यह चित्र सशक्त मुद्राओं तथा संयोजन की दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण माना जाता है। मिलैस ने फ्रीट्स की ‘इसवींसा’ कविता के आधार पर ‘लॉरेन्जो तथा इसवींसा’ नामक चित्र अंकित किया था जो बहुत अच्छा बन पड़ा है। टेनीसक दृष्टि से ये चित्र बहुत रूपार्थ साध्य में अंकित हुए हैं। मिलैस ने प्रुष्ठभूमि पर अंकित एक मेज पर झुके हुए शिरो को अथात्यक संयोजन में तथा अधप्रभूमि में कुत्ते को ठोकर मारते हुए एक श्वेत को सबेरे साहस के साथ ऐसे दृश से प्रस्तुत किया है जिसका निर्वहण सरल नहीं है। यद्यपि इन चित्रों ने शास्त्रीय परम्पराओं को चुनौती दी थी तथापि कुछ नवीनता और कुछ मनोरंजन के तत्व के कारण आलोचकों ने इनका स्वागत ही किया। किन्तु अगले वर्ष यह सब परिवर्तित हो गया। इनके लघु हस्ताक्षरों का एक समाचार पत्र में स्पष्टीकरण कर दिये जाने से इंसिफ-निवासी इनके विरुद्ध हो गये। यद्यपि इन कलाकारों ने यह समझाने का बहुत प्रयत्न किया कि राफेल के प्रति उनके मन में कोई असम्मान की भावना नहीं है तथापि उनका

यह निश्चित मत है कि राफेल से ही एनेडेमिक कृत्तियों का आरम्भ हुआ है। ब्रिटेन में उस समय राफेल के चित्रों की प्रदर्शनी चल रही थी और उनके लिए यह सौभाग्य की बात थी कि इटली के बाहर पुनरुत्थान काल के सर्वश्रेष्ठ कार्य को देखने का अवसर प्राप्त हो रहा था; अतः ब्रिटेनवासियों को पी० आर० बी० का यह विचार अपमानजनक प्रतीत हुआ। मिलैस ने एक चित्र बनाया था—'ईसा अपने माता-पिता के घर में' जो बड़ई की दुकान के नाम से भी विख्यात है। इस चित्र में गम्भीरता लाने के उद्देश्य से मुखकृतियाँ यथार्थवादी, निर्घृणों के समान कुछे शरीर एवं हाथ तथा दुकान का अस्त-व्यस्त वातावरण चित्रित किया गया है। वालक ईसा के हाथ में कील लगने से रक्त बह निकला है जिसे कुमारी बड़ी वेदनापूर्ण मुद्रा में देख रही हैं, एक अन्य बालक (सन्त बॅप्टिस्ट) पानी के कटोरे को ध्यान से देख रहा है, तथा पृष्ठभूमि की भेड़ें चारा खाकर तुष्ट दिखाई दे रही हैं। इस चित्र से ईसाइयों की धार्मिक भावना को बड़ी ठेस लगी और इन कलाकारों की ईश्वर का अपमानकर्ता कहा गया। डिरेक्स ने कुमारी की मुखकृति को 'दुर्गुणों को प्रस्तुत करने वाले फ्रांसीसी कैवरे में भयानकतम चेहरे से भी अधिक क्रूर' कहा। प्रायः सभी ओर से आलोचना होने के कारण यह मादोलन सम्मान-ला दिखाई देने लगा। रोजेटी ने कुछ समय के लिये स्वप्न-लोक के सट्टा मध्यकालीन धार्मागो का जलरगो में चित्रण आरम्भ कर दिया। १८३१ में एलिजाबेथ सिद्ध (Elizabeth Siddal) नामक एक अत्यन्त रूपवती पुरुषों से उसकी भेंट हुई। फ्रांक् राफेलवादी दल इस युवती से बहुत दिन तक प्रेरित होता रहा। १८६० में रोजेटी तथा एलिजाबेथ का विवाह हो गया किन्तु सारीरिक दृष्टि से दुर्बल यह सुन्दरी दो वर्ष उपरान्त ही वल गयी। रोजेटी के हेतु यह बड़ा कष्टप्रद समय रहा। ह्यूट तथा मिलैस विरोधों को सहते हुए अपने मार्ग पर बढ़ते रहे थे। जकादमी में उनके चित्र प्रदर्शित होते रहे। चार्ल्स कोलिन्स नामक कलाकार भी इनमें आ मिला। इनकी कटु आलोचनाएँ पुन आरम्भ हो गयी किन्तु जोन रस्किन ने इनका समर्थन किया और लोगों को समझाया कि ये नवयुवक गत तीन शताब्दियों की कला से उत्तम मनीष परम्पराएँ अपने देश में स्थापित करना चाहते हैं। इस विचार से जनता की प्रतिक्रिया भी प्रभावित हुई और इनका शनैः शनैः सम्मान होने लगा। स्थान-स्थान पर इनके चित्र प्रदर्शित और प्रशंसित हुए। १८५४ में ह्यूट ने फिलिस्तीन की यात्रा की और वह दो वर्ष वहाँ रहा। उसने यह अनुभव किया कि बाइबिल के दृश्यों में फिलिस्तीन का वातावरण (प्रकृति, वेश-भूषा, स्थापत्य एवं मानवाकृति आदि) होना आवश्यक है। इस समय से लेकर जीवन पर्यन्त उसने धार्मिक चित्रों में इस नियम का पालन किया है। ससार की ज्योति, वलि का वकरा, मंदिर में ईसा का मितना, मृत्यु की छाया तथा अबोधों की विजय उसके प्रसिद्ध चित्र हैं। इन सबमें जहाँ चमकदार रंग हैं वहाँ आलेखन-शोचना भी अशास्त्रीय और मौलिक है। उसने सभी आकृतियों तथा दृश्यों का वास्तविक निरीक्षण के द्वारा ही चित्रण किया है। मंदिर में ईसा के मितने का चित्र १८६० ई० में पूर्ण नहीं हुआ था। इसे एक कला-विक्रेता ने ५५०० बिलियों में खरीदकर अपनी ही चित्र बीथी में प्रदर्शित किया। लोगों की अपार भीड़ इसे देखने को आती रही और इसकी प्रशंसा करती रही। यही से ह्यूट की इंग्लैण्ड के महान् कलाकारों की श्रेणी में गणना आरम्भ हुई।

इस अवधि में, १८५६ में, मिलैस ने दो 'उल्लेखनीय चित्रों की रचना की थी। ये थे 'अन्धी लड़की' तथा पतझड़। इनमें कोमल भावनाओं का मन-स्थिति तथा प्राकृतिक दृश्य से सम्बन्ध करके आलेखन द्वारा रणों की साहसिकता के साथ अंकन हुआ है। इनके समान श्रेष्ठ चित्र मिलैस फिर नहीं बना सका। १८५५ में रस्किन की पत्नी ने मिलैस से विवाह कर लिया था और ये चित्र इसी वैवाहिक जीवन के प्रथम वर्ष की रचनाएँ हैं।

फ्रांक्-राफेलवादी चित्रकार अधिकाधिक गम्भीर होते जा रहे थे। वे प्रायः शून्य, पत्थर तोड़ने वाले, घायल अश्वारोही आदि साधमिक विषयों का अंकन करने लगे, किन्तु मिलैस की कला में इस समय अलगाव

और पतन के चिन्ह आरम्भ हो गये। यद्यपि सुन्दर तथा आकर्षक व्यक्तित्व, सौजन्यपूर्ण व्यवहार और लोकप्रियता के कारण वह अकादमी का प्रधान चुन लिया गया तथापि उसका कलात्मक जीवन प्रायः समाप्त हो गया।

इस मौलिक सृजन-धारा के अतिरिक्त ये कलाकार समकालीन कविताओं एवं उपन्यासों के भी चित्र अंकित करने लगे थे। यह युव अंग्रेजी उपन्यासों का युग था और ये कलाकार इनके विविध प्रसंगों का अपने माध्यम में चित्रण करते रहते थे।

रोजेटी के शिष्यों में विलियम मोरिस तथा एडवर्ड बन जेम्स विशेष प्रसिद्ध हुए। इन्होंने मध्यकालीन मुद्राओं, शास्त्रीय विषयों तथा सुरुचिपूर्ण आकृतियों का प्रयोग किया है। इस प्रकार ये इस आन्दोलन से पूर्णतः भिन्न लक्षित होते हैं। स्वयं रोजेटी के विचार से केवल हृष्ट ही इस आन्दोलन का सच्चा प्रतिनिधि था। फिर भी कला के आलोचक इन सबको इसी धर्म में मानते रहे। धीरे-धीरे कलाकारों ने पर्याप्त विविधता दिखायी देने लगी और वे प्रायः आन्दोलन की मूल भावना के विरुद्ध जाने लगे। यह आन्दोलन एक फैशन मान्न रह गया और कलाकार प्रायः टेपेस्ट्री एवं रंगीन काँच आदि के अलकरण तक सीमित हो गये।

प्राक्-राफेलवादी कलाकार प्रस्तुत दृश्य की विवरणात्मकता एवं यथार्थता पर बल देते थे। दृश्यगत विस्तार आदि का उन्होंने बड़ा अच्छा प्रभाव दिखाया है। उनके धर्मपूर्वक किये गये सूक्ष्म निरीक्षण ने दृश्यात्मक प्रभावों को जिस यथासम्भववादी दृष्टि से अंकित किया उसे भविष्य ने ग्रहण नहीं किया। जाने जाने वाली कला केवल शास्त्रात्मिक प्रभावों को अंकित करने के प्रयत्न में लगी। प्राक्-राफेलवादी कलाकार दृश्यों का तो स्थान पर जाकर चित्रण करते थे किन्तु सामवाकृतियों को उचित वस्तु पहनाकर स्तुतियों में ही अंकित करते थे। इन दोनों में पूर्ण समन्वय नहीं आ पाता था। इसके पश्चात् जन्म लेने वाली प्रभाववादी कला ने इस कमी को दूर करने का प्रयत्न किया। प्राक्-राफेलवादी कलाकारों की देन ब्रिटिश कला में उपकरणों की अवेष्टा, काष्ठ चित्रों की रेखाओं की उत्तमता तथा आलकारि



## चित्र-सूची

### रेखाचित्र—

१	मैसूर, प्रागैतिहासिक, ल कम्बारेली गुफा ... १०	२५	स्तन्य पान कराते हुए एफोडाइट, इट्सकन (फलक ४-ग)
२	साल तथा काले रंगो मे व्यक्ति विशाल गाय, प्रागैतिहासिक, सास्को गुफा ... ११	२६	वसन्त, रोमन-मिति-चित्र, (फलक ४-घ)
३	तैरते हुए हरिण, प्रागैतिहासिक, सास्को ... १२	२६	आरम्भिक नारी आकृति, यूनान .... (फलक ५-क)
४	ओसा, प्रागै०, हाथ फेकते गुफा १३	२७	वीनस, मूर्तिकार मिथो, यूनान .. (फलक ५-ख)
५	हाथी, प्रागै०, पिण्डाल गुफा १६	२८	एफोडाइट, यूनान .. (फलक ५-ग)
६	गदहा, प्रागै०, लोवान्जो गुफा .. २०	२६	आरम्भिक पुरुष आकृति, यूनान ... (फलक ५-घ)
७	घनुर्धर, प्रागै० केवा बीजा .... २१	३०	विजयम्बी, सेमोप्रैस, यूनान .. (फलक ५-ङ)
८	घनुर्धर-बुद्ध, प्रागै०, मौरैला ला वेल्हा .. २१	३१	मल्ल, पोसीक्लीटस द्वारा निर्मित (फलक ५-च)
९	घनुर्धर, प्रागै०, लोमोन गुफा .. २१	३२	सिकन्दर तथा डेरियस का युद्ध, रोमन मणिकुट्टिम चित्र (फलक ६-क)
१०	अल्पेरा मानव, केवा साल्टाडोरा .. २३	३३	साम्राज्ञी थियोडोरा, मणिकुट्टिम, सान वाइटेस, रेवेला, विजेष्टाइन (फलक ६-ख)
११	सेस्टोनोमेटिक मानव, केवा डेल सिबिल .. २३	३४	मैडोला और शिशु, रंपीन काँच, चार्ट्रेस कैथेड्रल, गोथिक (फलक ६-ग)
१२	पेचीमोडम मानव, केवा डी लास केबालास ... २३	३५	जिओसो, गडरिये और जोशिम (फलक ७-क)
१३	नेमाटोमोर्फम मानव " " २३	३६	पार्माजिब्रानोनी, मैडोला और शिशु (फलक ७-ख)
१४	लाल आकृति, एथेनियन पाल-चित्रण .... ५६	३७	बोसिचेस्वी, वीनस का जन्म (फलक ८-क)
१५	मयूषिह तथा एफोडाइट, दर्पण पर उत्कीर्ण-आकृति .. ६२	३८	राफेल, सिस्टाइन मैडोला (फलक ८-ख)

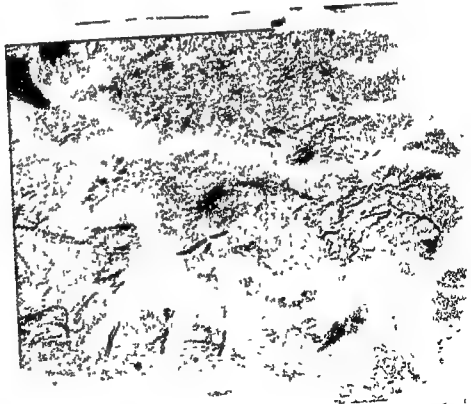
### हाफटोन-चित्र

१६	सामर मुगी का शिर एव शीवा, प्रागैतिहासिक, वल्टामिरा, स्पेन ... (फलक १-क)	४२	" " मोनालिसा (फलक १०-ख)
१७	महिष (वाइसन) प्रागै० सास्को, फ्रांस (फलक १-ख)	४३	ज्योजिबोन, द टेम्पेस्ट (फलक ११-क)
१८	यजौर मरेरुन की समाधि का एक मिति-चित्र, माराग्रा, मिस्र .. (फलक २-क)	४४	ह्यूगो वान डर खेब, पोर्टिनरी आल्टरपीस (फलक ११-ख)
१९	सैनोकर और उमरी बहिन, मिस्र (फलक २-ख)	४५	आलब्रेट ड्यूरेर, माइम-चित्र (फलक १२-क)
२०	आइसिम के मन्दिर का एक उत्कीर्ण-चित्र, मिस्र, यूनाई-रोमन युग .. (फलक ३-क)	४६	रुबेन्स, कलाकार की दूसरी पत्नी (फलक १२-ख)
२१	इसे हूग गिन्कोफ मे आकृतियाँ, देवी हायोर ता मन्डिर, मिस्र, यूनाई-रोमन युग (फलक ३-ख)	४७	म्यूरिल्लो, द इम्पेकुलेट कन्सेप्शन (फलक १३-क)
२२	एम्फोना पर पर प्रथम ग्यामितीय चित्रकारी, एथेन्स .. (फलक ४-क)	४८	रेम्ब्राँ, बाघ ड्राइंग (फलक १३-ख)
२३	नारी आकृति, स्पेनियन पाग (फलक ४-ख)	४९	रेम्ब्राँ, ज्ञान नियम का व्यक्ति-चित्र (फलक १३-ग)
		५०	गोपा, पिशाचिनियों की सभा (फलक १४-क)
		५१	आम, डेरपा (फलक १४-ख)
		५२	बुर्गे, फ्लोर टोवने बाने (फलक १४-ग)



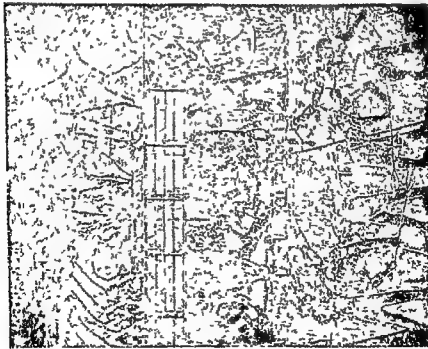
१-क.

सांवर मृगी का शिर एवं शीवा  
बल्तामिरा, स्पेन  
(चित्रण पृष्ठ ८)

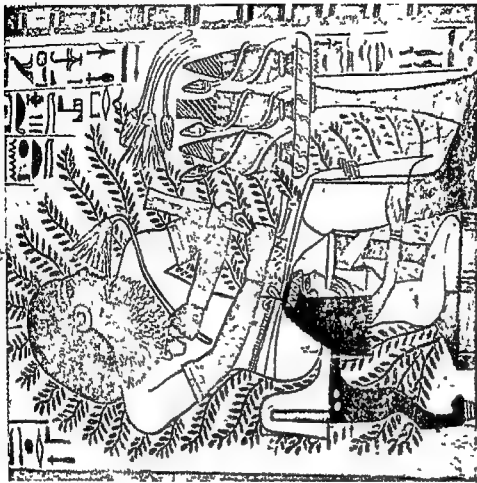


१-ख

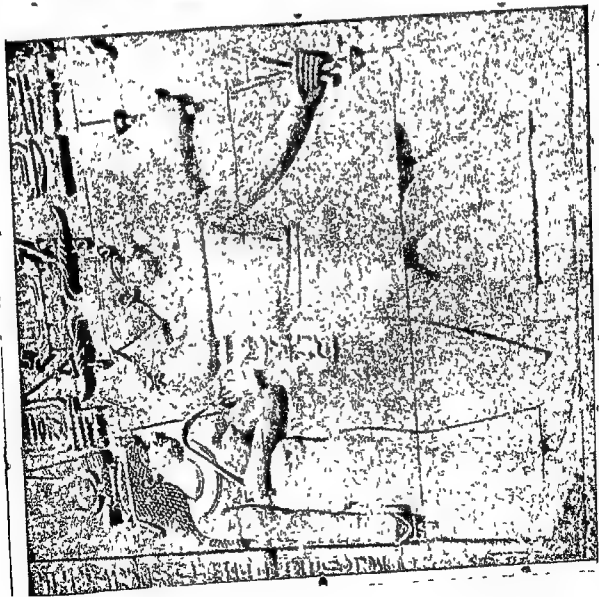
महिष (बाइसन)  
लास्को, फ्रांस  
(चित्रण पृष्ठ १२)



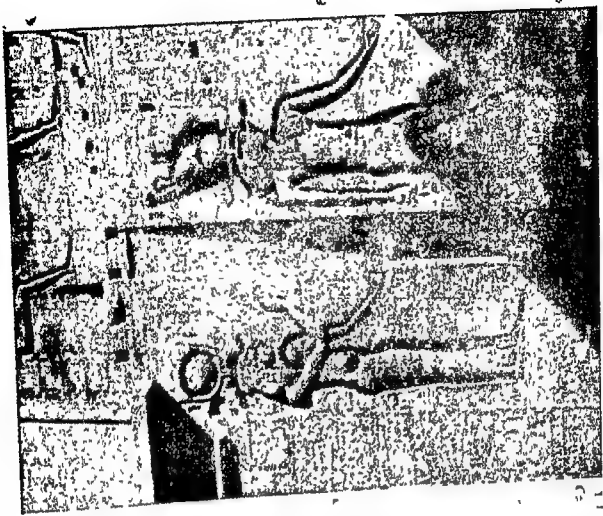
२—क सलीर मरेवला की समाधि का एक मिस्र-विश्व  
संस्कार, मिस्र (विवरण पृष्ठ ३८)



२—ख. सेनोकर और उसकी बहिन,  
अटारहवाँ राजवंश, बुतमोसिस द्वितीय का युग, मिस्र (विवरण पृष्ठ ४२)



३—क. आश्वत्थिन के मन्दिर का एक उत्कीर्ण चित्र, मिछ, यूनानी-रोमन युग  
(विवरण पृष्ठ ४५)



३—ख. हूवे गुफा रिलीफ मे अंकित आकृतिमय  
देवी हाथोद का मन्दिर-मिछ, यूनानी-रोमन युग (विवरण पृष्ठ ४५)



४—क. एफ़ोरा पात्र पर प्रथम ज्यामितीय चित्रकारी,  
एथेन्स (विवरण पृष्ठ ३६)



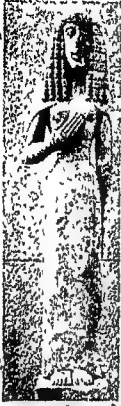
४—ख काली आकृति : एथेनियन पात्र  
(विवरण पृष्ठ ३८)



४—ग. स्तम्भ पात्र कराते हुए एफ़ोडाइटी,  
पात्र-चित्रण, इट्रस्कन शैली, इटली में निमित्त, चतुर्थ शती ई पू  
(विवरण पृष्ठ ७१)



४—घ वसन्त, रोमन मिति-चित्र  
(विवरण पृष्ठ ७३)



५—क आरम्भिक नारी  
आकृति, यूनान  
(विवरण पृष्ठ ५८)



५—ख: वीनस, मूर्तिकार-मिलो  
(विवरण पृष्ठ ६५)



५—ग एफ्रोडायटी, यूनान  
(विवरण पृष्ठ ६३)

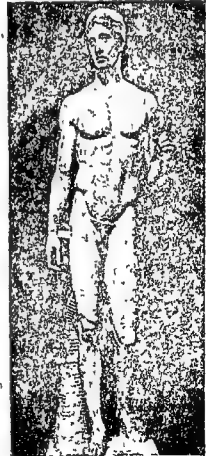
५—घ आरम्भिक पुरुष  
आकृति, यूनान  
(विवरण पृष्ठ ५८)



५—ड विजय श्री, सेमोप्रेस, यूनान  
(विवरण पृष्ठ ६३-६६)

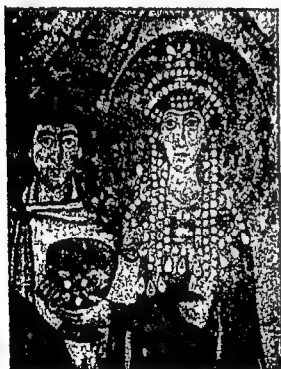


५—च मल्ल, पोलोक्लीडस द्वारा निर्मित  
(विवरण पृष्ठ ६१)





६—क सिकन्दर तथा थेरियस का युद्ध  
(केवल सिकन्दर की आकृति)  
रोमन मणिकुट्टिम चित्र  
(विवरण पृष्ठ ६७)



६—ख साम्राज्ञी विगोरेटा, मणिकुट्टिम,  
सान वाद्वेल, रैवेन्ना, छठी शती  
(विवरण पृष्ठ ८१)



६—ग संबोन्ना और शिशु, रशीन कांच  
छात्रों के चित्र, मोपिक, १२ वीं शती  
(विवरण पृष्ठ ६८)



७—क बिभोत्तो : गढ़रिये और नोशिम  
ऐरीना चंपन, पादुवा, १२०५ ई  
(विवरण पृष्ठ १०१)



७—ख मायाजीब्यानीनो  
मंडोला और शिशु, उफोबी, पलोरेस,  
रीतिवाद, १२३४-३६ ई  
(विवरण पृष्ठ १४४)



८—क सल्वो बोत्तिचेली  
बीनस का जन्म  
(विवरण पृष्ठ ११३)



८—ख राफेल  
सिस्टाइन मैडोन्ना  
(विवरण पृष्ठ १२१)

६ क— माइकेल एंजेलो  
आदम की सृष्टि  
(विवरण पृष्ठ ११६)



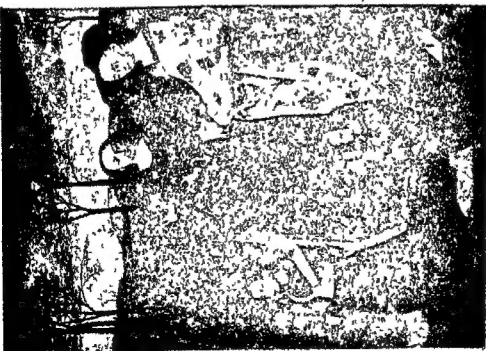
६ ख— लिसियां,  
सर्वीजो की दीवत  
(विवरण पृष्ठ १२८)



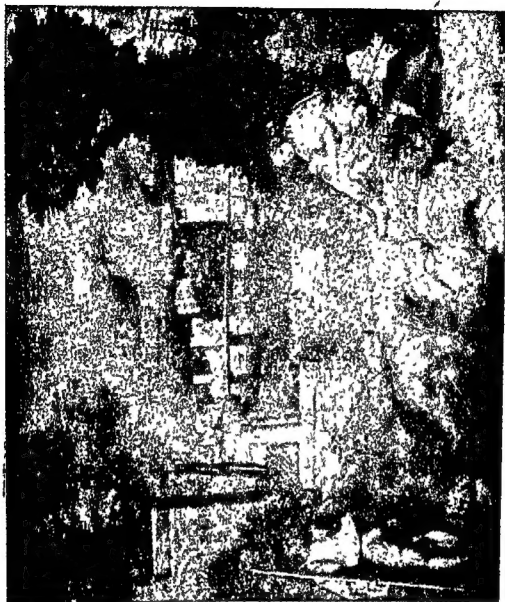
१० क — सिमोनाई का बिचो—गीलखटो की कुमारी  
(विवरण पृष्ठ ११७)



१० ख — सिमोनाई का बिचो—मोना लिसा  
(विवरण पृष्ठ ११८)



११ क— हम्प्री बालर भेज :  
प्रीतिपरी अलदरपीस  
(विवरण पृष्ठ १३८)



११— छ ज्योतिर्लिंग—द टेम्पल  
(विवरण पृष्ठ १२६)



१२ छ—पीटर पाल ब्लेम्स : कलाकार की दूसरी पत्नी  
(विवरण पृष्ठ १५०)



१३ क—इयूरर —आत्मचित्र  
(विवरण पृष्ठ १३१)



१३ क— बार्तोलोम म्यूरिल्लो . द इम्मकुलेट कन्सेप्शन, १६६० ई, बरोक शैली  
(विवरण पृष्ठ १५३)



रेम्ब्राँ

१३ ख—बायब्र द्राइण

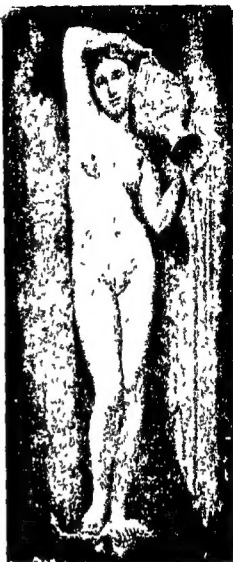
विवरण पृष्ठ १५६

१३ ग—जान सिक्स  
का व्यक्ति चित्र





१४ क— शीषा . पिशाचिनियों की सभा  
(विवरण पृष्ठ १७३)



१४ ख— भाष : प्रेरणा  
(विवरण पृष्ठ १७७)



१४ ग— कुर्वे . फलर तोड़ने वाले  
(विवरण पृष्ठ १८७)